BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 140

JEAN COHEN

ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POÉTICO

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
MARTÍN BLANCO ÁLVAREZ







BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

Título original: *STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE*, FLAMMARION, Paris, 1966.

PRIMERA EDICIÓN, mayo de 1970.
1.ª reimpresión, enero de 1974.
2.ª reimpresión, octubre de 1977.

Depósito Legal: M. 32548 - 1977.

ISBN 84-249-0395-1. Rústica.
ISBN 84-249-0396-X. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1977. — 4800.

A esta perspectiva la llam[...]
transposición.
—Estructura, a otra.

MALLARMÉ

A la memoria de mi pad[...]

Introducción

OBJETO Y MÉTODO

La poética es una ciencia cuyo objeto es la poesía. Este término, poesía, en la época clásica tuvo un sentido inequívoco. Designaba un género literario, el poema, caracterizado por el empleo del verso. Actualmente, al menos dentro del público cultivado, el término ha adquirido un sentido más amplio como consecuencia de una evolución que, al parecer, se inició con el romanticismo y que, a grandes rasgos, se puede analizar como sigue. Primero, por transferencia, el término pasó de la causa al efecto, del objeto al sujeto. Así, pues, "poesía" significó la particular impresión estética producida normalmente por el poema. Fue entonces cuando pasó a ser corriente hablar de "sentimiento" o de "emoción poética". Por recurrencia, más tarde se aplicó el término a todo objeto extraliterario capaz de provocar este tipo de sentimiento: primero a las demás artes (poesía de la música, de la pintura, etc.), luego a las cosas de la naturaleza. "Decimos de un paisaje, escribe Valéry, que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, a veces lo decimos de una persona" [1]. La extensión del término, por lo demás, ha ido en aumento. Hoy encierra en sí

---

[1] *Propos sur la poésie,* Pléiade, pág. 1362.

una manera especial de conocimiento, incluso una dimensión de la existencia.

De ninguna manera es nuestro propósito impugnar los modernos usos del término "poesía". No creemos que el fenómeno poético se ciña a las fronteras de la literatura ni que carezca de legitimidad el hecho de buscar entre sus causas los seres de la naturaleza o las circunstancias de la vida. Es perfectamente posible la tentativa de una poética general que busque los rasgos comunes a todos los objetos, artísticos o naturales, capaces de provocar la emoción poética [2]. Por razones de orden puramente metodológico, hemos creído preferible limitar desde un principio el campo de la investigación y, en un primer momento, no estudiar sino los aspectos propiamente literarios del fenómeno. Para nuestro propósito, se trata de analizar las formas poéticas del lenguaje, y nada más que del lenguaje. En la medida en que obtengamos resultados positivos será lícito hacerlos extensivos fuera del terreno literario. Pero nos parece razonable metodológicamente comenzar por lo particular antes de pasar a lo general y buscar la poesía allí donde se encuentra, si no exclusivamente, al menos de manera eminente, en el arte en el que nació y que le dio su nombre, es decir, en el tipo literario llamado poema.

Sin embargo, tampoco el propio término "poema" se halla exento de equívoco. En efecto, la existencia de la expresión "poema en prosa", que ha llegado a ser corriente, despoja a aquel vocablo de aquella determinación sin ambigüedad de que gozó mientras se caracterizaba por su forma versificada. Siendo el verso, efectivamente, una forma convencional y estrictamente codificada del lenguaje, el poema gozaba de una especie de existencia jurídica que no se prestaba a discusión. Aquello que se hallaba en conformidad con las reglas de la versificación era "poema"; "prosa" era aquello que no presentaba tal conformidad. Pero la expresión "poema en prosa", aparentemente contradictoria, nos obliga a una nueva definición.

[2] Así lo hace, por ejemplo, Mikel Dufrenne en una penetrante obra titulada *Le Poétique,* París, P. U. F., 1963.

Como es sabido, el lenguaje se analiza a un doble nivel, fónico y semántico [3]. La poesía se opone a la prosa en ciertos caracteres existentes a ambos niveles. Los caracteres del nivel fónico han sido codificados y se les ha dado nombre. Se llama "verso" a toda forma de lenguaje cuya faceta fónica sea portadora de estos caracteres. Por ser inmediatamente visibles y estar rigurosamente codificados, a los ojos del público constituyen todavía hoy el criterio de la poesía. Pero, de hecho, estos rasgos no son únicos. A nivel semántico existen igualmente caracteres específicos que constituyen un segundo recurso poético del lenguaje. También éstos han sido objeto de un intento de codificación por parte del arte de escribir llamado "retórica". No obstante, por razones que habría que analizar, el código retórico se ha presentado como facultativo, mientras que el verso era obligatorio. El hecho de que, por oposición a la "retórica", el término "poética" haya designado por largo tiempo las normas de la versificación, y sólo de la versificación, es una buena prueba del privilegio que generalmente se ha concedido a los medios propiamente fónicos del arte poético.

Sea de ello lo que fuere, lo principal es que existen dos niveles de procedimientos poéticos que se ofrecen al lenguaje y que estos dos niveles se mantienen entre sí independientes, tanto que el escritor con fines poéticos tiene libertad para asociarlos o, por el contrario, para no utilizar más que uno u otro. En consecuencia, se pueden distinguir tres clases de poemas:

El primero, conocido con el nombre de "poema en prosa", podría ser llamado "poema semántico". En efecto, no explota más que esta faceta del lenguaje, dejando sin roturar poéticamente la faceta fónica. A esta clase pertenecen obras estéticamente consagradas, tales como *Les chants de Maldoror* o *Une saison en enfer,* lo cual prueba que los recursos semánticos bastan por sí solos para crear la belleza bus-

[3] La voz "semántico" la toman generalmente los lingüistas en el sentido de "lexical". Aquí, de manera provisoria, le damos un sentido más amplio, designando también el significado gramatical.

cada. Por el contrario, dentro de la segunda categoría, a la que se podría llamar "poemas fónicos", ya que no explotan más que los recursos sonoros del lenguaje, no se puede citar ninguna obra literariamente importante. Entre ellos sólo existen esas producciones de los poetas de segunda que se contentan con poner rima y metro a lo que semánticamente no es más que prosa. De ahí la denominación peyorativa de "prosa versificada" con que se las designa, lo cual parece poner de relieve en la jerarquía del rendimiento poético un privilegio que no está del lado de la versificación. Pero, para nosotros, la cuestión no consiste en valorar el rendimiento poético comparado de estos dos niveles. Sean cuales fueren sus valores respectivos, lo cierto es que siempre han sido utilizados conjuntamente por la gran tradición poética francesa y que, cuando unen sus recursos, dan como fruto esas obras a las que de manera inmediata va unido en nuestra mente el nombre de poesía, como *La Légende des siècles* o *Les Fleurs du Mal*. A estos poemas, que constituyen la tercera categoría, se les puede dar el nombre de poesía "fono-semántica" o poesía integral.

Esta clasificación es fácil de representar en un cuadro:

género	*caracteres poéticos*	
	fónicos	*semánticos*
Poema en prosa	—	+
Prosa versificada	+	—
Poesía integral	+	+
Prosa integral	—	—

Hemos incluido en este cuadro la prosa integral, que no merece más que el nombre de prosa, por oposición a la poesía integral, o poesía simplemente. Sin embargo, para designar el lenguaje no versificado, aun cuando sea semánticamente poético, continuaremos utilizando la palabra "prosa" de acuerdo con la tradición, contando con las oposiciones contextuales de "prosa / verso" y "prosa / poesía" para disipar cualquier equívoco.

La limitación de nuestro análisis a los poemas en verso obedece exclusivamente al principio metodológico que recomienda la homogeneidad del material observado. Al hacerlo así no nos parece que corramos el riesgo de restringir su alcance. En el poema en prosa, efectivamente, se hallan por lo general los mismos tipos de caracteres semánticos que utiliza el poema en verso. El poeta que escribe en prosa está, sin duda, libre de las trabas de la versificación, y, por consiguiente, goza de mayor facilidad para explotar los recursos del segundo nivel. No es fácil, en francés sobre todo, manejar el lenguaje con soltura haciendo honor al mismo tiempo a las exigencias del metro y de la rima. Así, Valéry echaba en cara a Baudelaire el haber enterrado a "sa servante au grand coeur" bajo una "humble pelouse" para rimar con "jalouse", prefiriendo de esta manera "la rima a la razón". Nos parece, sin embargo, que, en la gran mayoría de los casos, los más destacados de entre nuestros poetas han sabido manejar armoniosamente el doble poder de la poesía, y que nada de lo esencial se pierde por el hecho de estudiar el nivel semántico en aquellos que, para no sacrificar en nada las posibilidades de su instrumento, han aceptado la dura servidumbre de la versificación.

Cualquier selección de material de observación lleva consigo inevitablemente alguna arbitrariedad. El corpus debe satisfacer a dos reglas entre sí contradictorias: ser suficientemente reducido para no hacer desmayar a la investigación y suficientemente amplio para hacer posible la inducción. Al reducir nuestro estudio a los poemas en verso hemos introducido una primera limitación. Aceptaremos otra más al consagrarlo únicamente a la poesía francesa. Para constituir una poética literaria digna de este nombre sería necesario, sin duda, aislar los caracteres comunes a cualquier poema, de cualquier lengua o cultura a que pertenezca. Pero en este terreno, apenas roturado, el principio de homogeneidad se hace más imperioso que nunca, y, evidentemente, en materia de lenguaje se aplica en primerísimo lugar a la lengua. Establecer conclusiones valederas para la sola poesía francesa sería ya un resultado muy apreciable, y tenemos derecho a limitar a este

terreno nuestra propia ambición, sin perjuicio, si conseguimos lo primero, de hacerlas extensivas luego a poemas de otras lenguas o de otras culturas.

* * *

Ya hemos circunscrito con precisión el objeto de nuestro estudio: el poema en verso de la lengua francesa considerado en el doble nivel fónico y semántico. Nos queda por definir nuestro método.

Existen, dice Etienne Souriau, dos clases de estética, la una llamada "estética-filosofía", la otra "estética-ciencia" [4]. En esta segunda categoría desearía poder alinearse nuestro ensayo de poética. El término "ciencia" es ciertamente presuntuoso, mas sólo si anticipa juicios sobre la validez de los resultados, no si se limita a llenar las exigencias del método. Al decir "científico" entendemos solamente el afán por basar el análisis, en la medida de lo posible, sobre la observación de los hechos.

Existe un hecho bruto del cual, en nuestra opinión, hay que partir necesariamente: se trata de la existencia de dos especies, prosa y poesía, en que, según el parecer unánime, se distribuye de modo necesario el lenguaje escrito. Es posible, pues, enunciar en términos sencillos el objeto de la poética: se trata de saber en qué fundamento objetivo se apoya la clasificación de un texto dentro de una u otra de aquellas dos especies. ¿Existen ciertos caracteres presentes en todo lo clasificado como "poesía" y ausentes de todo lo clasificado como "prosa" y, en caso afirmativo, cuáles son? Tal es la pregunta a la que debe dar respuesta toda poética que presuma de científica.

De la manera de plantear la pregunta deriva una consecuencia metodológica. El método utilizado para responder a un problema diferencial no puede ser más que comparativo. En nuestro caso se trata de confrontar el poema con la prosa. Y ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como

4 "Propos préliminaires", *Sciences de l'Art*, núm. 1, 1965.

una *desviación* con respecto a ella. La desviación es la definición misma que Charles Bruneau, inspirándose en Valéry, daba del hecho de estilo, definición que mantienen hoy la mayoría de los especialistas. No posee, es cierto, sino una significación negativa. Definir el estilo como desviación es decir no lo que es, sino lo que no es. Estilo es lo no corriente, lo no normal, lo no conforme a lo "standard" usual. Pero no se puede olvidar que el estilo tal como se entiende en literatura posee un valor estético. Es una desviación con respecto a una norma; es, pues, una falta, pero, como decía el mismo Bruneau, "una falta querida". La desviación es, pues, un concepto muy amplio, que se debe especificar diciendo por qué ciertas desviaciones son estéticas y otras no.

Esta definición, no obstante, lleva consigo un valor operatorio indudable, siendo irremplazable en aquella operación preliminar de la estilística que Charles Bally, su fundador, llamaba "delimitación" del hecho de estilo. Antes de saber cuáles son las desviaciones estéticamente válidas es necesario poder caracterizarlas en cuanto desviaciones, cosa que no es posible sino por comparación con la norma. Consideramos, pues, el lenguaje poético como un hecho de estilo tomado en su sentido general. El poeta no habla como los demás, hecho inicial en que se basará nuestro análisis. Su lenguaje es anormal, y esta anormalidad es la que le asegura un estilo. La poética es la ciencia del estilo poético.

Es cierto que con frecuencia se considera el estilo como una desviación *individual*, como una forma de escribir propia de un solo autor. El propio Bally lo definía como "desviación del habla individual", y Leo Spitzer como "desviación individual con respecto a una norma". En este sentido se interpreta corrientemente la famosa fórmula de Buffon de que "el estilo es el hombre mismo". Y es cierto que no nos podemos negar a aplicar el término al toque personal de cada poeta, a esa "manera" única de escribir que hace que se le reconozca entre todos. Pero a la palabra estilo se le puede dar una acepción más amplia, que, por otra parte, fue la que tuvo al prin-

cipio. Proponemos, al menos a título de hipótesis de trabajo, la existencia en el lenguaje de todos los poetas de un algo invariable que se mantiene a través de todas las variaciones individuales (llamémoslo una misma manera de desviarse con respecto a la norma, una regla inmanente a la desviación misma). En efecto, ¿qué es la versificación sino una desviación codificada, una ley de desviación respecto a la norma fónica del lenguaje usual? En el plano semántico existe igualmente y de forma paralela una ley de desviación que no por no haber sido codificada con el mismo rigor deja de existir a través de la diversidad de contenidos. A este título podemos definir la poesía como una *especie de lenguaje,* y la poética como una *estilística de dicha especie.* Esta última plantea la existencia de un *lenguaje poético* e investiga sus caracteres constitutivos.

Semejante definición presenta una considerable ventaja metodológica, pues permite a la poética constituirse en ciencia cuantitativa. En el concepto de desviación se fundamenta una convergencia notable entre la estilística y la estadística. Siendo la estilística la ciencia de las desviaciones lingüísticas y la estadística la ciencia de las desviaciones en general, es lícito aplicar a la primera los resultados de la segunda. El hecho poético se convierte entonces en un hecho mensurable y se expresa como frecuencia media de las desviaciones que presenta el lenguaje poético en relación con la prosa. El estilo, afirma P. Guiraud, "es una desviación que se define cuantitativamente en relación con una norma" [5], definición que se aplica al individuo, y asimismo a un género. El estilo poético será la desviación media del conjunto de los poemas, a partir de la cual teóricamente sería posible medir el "grado de poesía" de un poema dado.

El estudio estadístico del estilo supone dos momentos distintos, uno consistente en caracterizar el hecho, el otro consistente en medirlo. No todas las desviaciones son estilísticamente pertinentes. Si, por ejemplo, se observa mayor abundancia de monosílabos en poesía que

5 *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique,* P. U. F., París, 1960, pág. 19.

en prosa, no quiere decir ello necesariamente que las palabras cortas posean un privilegio estilístico. Este hecho no se puede deber más que a la facilidad métrica que ofrecen las palabras cortas, y no es sino una consecuencia contingente de la realidad métrica, única poéticamente pertinente. Antes de contar hay que saber lo que se debe contar, y de hecho creemos que "el verdadero problema del estilo es de orden cualitativo, no cuantitativo" [6]. La caracterización es, pues, el momento esencial de la poética, y hay que realizarla por entero mediante los métodos ordinarios de la intuición y del razonamiento. Incluso, con Leo Spitzer, se puede apelar a una "simpatía" necesaria entre el analista y la obra que estudia. Pero este método de pura intuición es un método de descubrimiento, no de prueba. Una vez producido el "clic característico", ¿cómo puede uno tener la seguridad de que no se ha equivocado, de que es precisamente allí donde se encuentra el rasgo específico de una obra o de un género, sino mediante la comparación estadística de dicha obra con otras obras, de dicho género con otros géneros? Únicamente la existencia de una desviación de frecuencia estadísticamente significativa permite transformar en verdad aquello que al nivel de la intuición o del sentimiento no es nunca sino hipótesis. Maurice Grammont, de cuya sensibilidad poética no se puede dudar, definió como "armonía" del verso una relación entre el sonido y el sentido. El control estadístico ha mostrado su carácter aleatorio, lo cual, por cierto, no descalifica la teoría de Grammont, pero sí la convierte en simple hipótesis por verificar.

Por lo que a nosotros respecta, éste es el único servicio que pediremos a la estadística: no el que nos entregue personalmente la clave de la poesía, sino que nos permita verificar una hipótesis nacida de la reflexión hecha sobre unos cuantos ejemplos privilegiados. Pero el ejemplo nada prueba. Desde el momento en que la realidad observada es suficientemente amplia, siempre es posible hallar ejemplos favorables a una teoría. Se puede pensar, por ejemplo, que la inver-

6 A. J. Greimas, "Linguistique statistique et linguistique structurale", *Le français moderne,* octubre de 1962.

sión es un rasgo característico de la poesía, pero ¿cómo estar seguro de ello sino por medio de la verificación de que la inversión se presenta en el poema con una desviación de frecuencia estadísticamente significativa?

La práctica del método estadístico plantea el problema —siempre espinoso— de la elaboración de un muestrario representativo del conjunto estudiado. En nuestro caso, el conjunto es la totalidad de los poemas publicados o de los que se consideran como tal. Dentro de esta totalidad hay que hacer una selección. Cuanto más comprensiva sea ésta, mayores posibilidades ofrece de ser representativa. Pero hemos debido tener en cuenta las necesidades prácticas. Contabilizar fenómenos visibles y evidentes, por ejemplo la rima, es cosa fácil. Algo muy distinto es el recuento de metáforas, el cual impone en cada caso un análisis semántico previo. Por estas razones hemos reducido nuestra selección a nueve poetas. Poco es, comparados con la inmensa riqueza de la poesía francesa, y, con una muestra tan restringida, la parte inevitablemente arbitraria que implica todo muestrario aumenta considerablemente. Con el fin de evitar en lo posible dicho elemento arbitrario nos hemos sometido a los dos principios que siguen.

El primero de ellos consiste en eliminar toda perspectiva normativa. La lingüística se convirtió en ciencia desde el momento en que dejó de imponer reglas y pasó a observar hechos. Igual debe hacer la estética: debe describir, no juzgar. Pero en materia de estética el hecho supone el valor, ya que únicamente la obra de arte que se considera bella se reconoce como obra de arte. La obra fallida, la obra fea, es un hecho histórico, no un hecho estético, y al esteta no le es dado observar más que lo que antes ha sido ya juzgado. Parece, pues, que nuestra ciencia se hallase encerrada en un círculo, del cual, a nuestro modo de ver, no puede salir sino separando juicio y descripción. Para hacer uso de los términos de Pius Servien [7], la estética supone dos operaciones, "elección" y "observación". Si aquélla ha de tener la objetividad requerida, es imprescindible que las funcio-

[7] *Principes d'esthétique,* París, Boivin, 1911, pág. 11.

nes de "elector" y "observador" no se encuentren en una misma persona. Y ya que al esteta le corresponde la función de observador, la de elector debe dejársela a otro.

Por consiguiente, la función de elector se la hemos confiado a ese gran público que se llama posteridad tan pronto como pasa el tiempo. El público puede equivocarse parcialmente y por un tiempo, pero no enteramente ni siempre. Y ello por definición, ya que la belleza no es una cualidad propia de la cosa en sí, sino el nombre que se da a su capacidad de despertar en las conciencias el sentimiento estético. Es posible que muchas obras bellas se hayan mantenido desconocidas, pero es poco probable que muchas de las obras reconocidas no sean bellas. Hemos escogido, pues, nuestros poetas entre las glorias consagradas de la literatura francesa, elección que no es nuestra, pues como cualquiera otra persona tenemos nuestros gustos y preferencias y, si los hubiésemos seguido, el muestrario habría sido diferente. Pero nos ha parecido más riguroso apoyarnos en el *consenso,* único criterio objetivo en el terreno de los valores.

El segundo principio de selección es el que prescribe la homogeneidad del "corpus" observado, pues cuanto más homogéneo sea el material estudiado, mayores posibilidades existen de descubrir los rasgos comunes. Ahora bien, en el campo de la poesía, ya lo hemos dicho, este principio se aplica en primer lugar a la lengua, y ésta es la razón por la que nuestro análisis se limita a la poesía francesa exclusivamente. Si es que existe una estructura del lenguaje poético en cuanto poético, ciertamente debe hallarse en la poesía de todas las lenguas, pero el hecho de aislar los caracteres comunes de una poesía tan rica y variada como la francesa sería ya un resultado bien apreciable.

En principio, la homogeneidad implica la sincronía. "El corpus, afirma Roland Barthes, debe eliminar al máximo los elementos diacrónicos; debe coincidir con un estado del sistema, con una 'sección' de la historia" [8]. Sin embargo, nos ha parecido que puede ser intere-

[8] "Éléments de sémiologie", *Communications,* núm. 4.

sante observar el movimiento evolutivo de la poesía francesa en diversos momentos de su historia. Pero entonces se vuelve a plantear el problema de la homogeneidad de la lengua. En principio, una lengua no existe más que en un punto del tiempo. Se puede abrir el abanico del tiempo, pero con la condición de que la lengua haya cambiado relativamente poco en el curso del período considerado. Todas estas reflexiones entremezcladas nos han decidido finalmente a recoger tres épocas bastante similares entre sí por la lengua, pero con bastante diferencia recíproca en sus estéticas propias, conocidas en la historia de la literatura con la denominación general de clasicismo, romanticismo y simbolismo, dentro de las cuales hemos elegido tres autores en cada caso:

—Corneille, Racine, Molière;
—Lamartine, Hugo, Vigny;
—Rimbaud, Verlaine, Mallarmé.

De esta manera nos parece abarcar no sólo escuelas y movimientos poéticos muy diversos, sino asimismo géneros muy variados (lírico, trágico, épico, cómico, etc.), y constituir un corpus suficientemente homogéneo como para favorecer la investigación y a la vez suficientemente amplio como para hacer posible la inducción.

Constituido de esta manera, dicho corpus presenta otra ventaja: como abarca tres períodos sucesivos, permite la comparación de la poesía consigo misma a través de su historia, pudiendo así observar su propia evolución. Veremos cómo se desprende un hecho que a nuestro juicio es revelador: en la mayor parte de los casos, los caracteres propios de este tipo de lenguaje aumentan en forma regular si se compara un período con el siguiente. ¿Cómo se debe interpretar este hecho? Por nuestra parte, en él vemos una confirmación de la validez de los caracteres en cuestión.

En efecto, si la desviación es condición necesaria de toda poesía, entonces es cierto que la estética clásica no se adaptaba bien a la explotación de semejante procedimiento. En nuestra época, la originalidad constituye por sí sola un elemento de valor estético. Lo contrario

era lo cierto en la época clásica. El valor lo constituía la norma, y la desviación no se permitía sino dentro de estrechos límites, garantizados además por una cierta tradición. Las audacias de lenguaje son reprimidas con severidad, interviniendo a menudo incluso la voz oficial de la Academia. Así, haciéndonos eco de un ejemplo citado por G. Antoine[9], la coordinación tiene su norma. Se dice "Paul, Pierre et Jacques", pero la lengua literaria tolera "Paul et Pierre et Jacques", desviación ésta a la vez limitada y prevista que dentro de la lengua general hace del estilo una segunda lengua. Ahora bien, la verdadera desviación, la desviación que rompe con toda norma, es "Paul et Pierre, Jacques". Pero si el poeta se permite semejante desviación, por ejemplo Desportes en

> Mon teint pâle et ma voix, mon oeil pleurant sans cesse
>
> (Mi color pálido y mi voz, mis ojos que lloran sin cesar),

inmediatamente es llamado al orden, y en este caso, lo cual es el colmo, por otro poeta, Malherbe. En tales condiciones podemos llegar a decir que la estética clásica es una estética antipoética, y que si bien es cierto que el genio creador de un Racine o de un La Fontaine llega a superar los obstáculos, no lo es menos que el arte de la poesía no podrá florecer sino en el clima de libertad que el romanticismo tiene el mérito de haber implantado en el arte.

Podemos añadir una segunda consideración: el término "poesía" en su sentido moderno, que designa una determinada categoría de lo bello, data precisamente de la época romántica. El romanticismo no inventó la poesía, pero se puede decir que la descubrió. "La poesía, escribe Jean Wahl, tiene cada vez mayor conciencia de sí misma y de su esencia. Podemos decir que el movimiento romántico constituye el momento en que la poesía desarrolló por vez primera y de modo general esta conciencia de sí misma. El clasicismo es la poesía incons-

9 *La coordination*, pág. 64.

ciente de sí misma. La poesía romántica se reconoce a sí misma como poesía" [10]. A partir de este hecho, descubierto ya el fin estético propio del arte poética, es normal que el instrumento se haya adaptado cada vez más y mejor a su función. A partir del romanticismo, la poesía evoluciona hacia lo que Valéry y Bremond han calificado de "poesía pura", y, para nuestra sensibilidad moderna, es evidente que el término "poeta" se vincula con mayor consistencia a Rimbaud o a Mallarmé que a Corneille o a Molière. El incremento de los caracteres incriminados, comprobado por la estadística, asegura un nuevo perfil a esta intuición de nuestra sensibilidad. A medida del avance de su desarrollo, la poesía se ha hecho más y más "poética", fenómeno tal vez generalizable y que permitiría —cada arte *involuciona* en un cierto sentido— definir la modernidad estética como un acercamiento cada vez mayor a su propia forma pura: la poesía, a lo poético puro; la pintura, a través del arte abstracto, a lo pictórico puro. Pero ésta es una perspectiva teórica con la que no quisiéramos ligar nuestro análisis. Sea cual fuere la interpretación que se le quiera dar, el hecho, estadísticamente comprobado, de un incremento progresivo de ciertos caracteres lingüísticos a través de tres grandes momentos de la historia literaria constituye un resultado interesante en sí mismo.

Queda un último problema metodológico. Queremos comparar la poesía con la prosa, y por "prosa" entendemos el uso, o sea el conjunto de formas estadísticamente más frecuentes en el lenguaje de una comunidad lingüística. Todo usuario, por este mismo título, puede juzgar adecuadamente lo que es prosa y lo que no lo es. Basta que se acoja a su propia espontaneidad.

M. JOURDAIN

Et comme l'on parle, qu'est-ce donc que cela?

PROFESOR DE FILOSOFÍA

De la prose.

[10] *Poésie, Pensée, Perception,* Calmann-Lévy, París, 1948, pág. 24.

M. JOURDAIN

Quoi! Quand je dis, Nicole apportez-moi mes pantoufles
Et me donnez mon bonnet de nuit, c'est de la prose?

PROFESOR DE FILOSOFÍA

Oui, monsieur.

Pero el principio de homogeneidad exige que la poesía, que es escrita, se compare con prosa escrita. Ahora bien, aquí la espontaneidad no es criterio suficiente: en efecto, nadie escribe espontáneamente; la escritura siempre implica un mínimo de esfuerzo y de elaboración, y, en cuanto alguien se pone a escribir (aunque no sea más que una simple carta), por poco que sea, tiene algo en cuenta el estilo. En cierto sentido, todo lenguaje escrito tiende a permanecer "escrito", y el sentido metafórico de esta palabra es de por sí revelador. Existen muchas clases de prosa escrita, la del novelista, la del periodista, la del sabio, para no citar sino las más extendidas. ¿Cuál de éstas elegiremos por norma? Es evidente que hemos de recurrir al escritor menos preocupado de fines estéticos, es decir, al sabio. La desviación de su lenguaje no es nula, pero ciertamente es mínima.

En efecto, definido en cuanto desviación, el estilo no es una categoría regida por la ley del todo o nada. Lenguaje natural y lenguaje artístico son dos polos entre los que se establecen, a distancia variable de uno o de otro, las producciones escritas de hecho. Sin duda, la prosa literaria cuenta con sus procedimientos propios, pero tendremos ocasión de comprobar que hace un amplio uso de los procedimientos que caracterizan al poema. La diferencia entre poesía y prosa novelística es menos cualitativa que cuantitativa, y ambos géneros literarios se distinguen por la frecuencia de la desviación. La diferencia de esta frecuencia puede ser tan pequeña como se quiera. Las fronteras entre un trozo determinado de prosa novelística, de Chateaubriand, por ejemplo, y lo que se clasifica como poema en prosa son muy poco claras. Al parecer, únicamente el verso regular se halla sometido a la ley del todo o nada: un texto tiene rima o no la tiene,

tiene metro o no lo tiene. Pero veremos que esto no es sino una apariencia y que la propia versificación cuenta con diferencias de grado. A nivel semántico, la desviación nunca es total. Ningún poema puede ser poético cien por cien, y sólo de manera un tanto arbitraria se clasifica un texto altamente estilizado como poema en prosa o como prosa literaria. Ambos géneros ponen en práctica los mismos tipos de desviación, y la diferencia no se basa sino en su frecuencia, es decir, en una variable prácticamente continua.

El fenómeno del estilo puede ser representado por medio de una línea recta cuyos extremos equivalen a los dos polos, polo prosaico, de desviación nula, y polo poético, de desviación máxima, entre los cuales se distribuyen los distintos tipos de lenguaje que se practican efectivamente. En la cercanía más próxima al polo máximo se halla el poema; en la cercanía más próxima al otro polo, indudablemente, se sitúa el lenguaje de los sabios. En este caso, la desviación no es nula, pero tiende a cero. Éste es el lenguaje en el que se encontrará la mejor aproximación a lo que Roland Barthes llama "grado cero de la escritura", y con él confrontaremos el poema cuantas veces sea necesario [11]. Recordemos de todos modos que no se trata más que de un afán de rigor, ya que cada usuario es juez calificado de lo que constituye el uso cuando se trata de la lengua materna.

* * *

Considerar la poesía como un hecho semejante a los demás, científicamente observable y cuantitativamente determinable, es condenarse a chocar contra el sentido común. La poesía se halla actualmente tan sacralizada, que cualquier tentativa de penetrar íntimamente en sus mecanismos corre el riesgo de ser considerada como sacrilegio.

[11] En este punto seguimos las directivas del fundador de la estilística, Charles Bally, el cual preconiza (*Traité de Stylistique*) la referencia al lenguaje científico en sus partes no técnicas como el mejor ejemplo de lenguaje natural.

¿Ciencia de la poesía? Expresión ésta tan blasfema como paradójica, pues la poesía, ya lo hemos reconocido, se halla en los antípodas de la ciencia.

Pero una vez más hay que denunciar una siempre renaciente confusión entre la observación y el hecho observado. La poesía se opone a la ciencia en cuanto hecho, pero esta oposición no juzga en absoluto por anticipado el método de observación adoptado. La diferencia entre la astrología y la astronomía no se halla en las estrellas, sino en la mente del hombre que las estudia. Nada se opone *a priori* en el hecho poético mismo a una tentativa de observación y de descripción científica. Sin duda, este hecho es particularmente complejo, oscuro, evanescente. El propio Valéry afirmaba: "Indefinible entra en la definición". Pero hay que eliminar una nueva confusión. Si, en efecto, es evidente que la oscuridad constituye un carácter necesario de lo poético en cuanto tal, ello es cierto en lo que se refiere al "consumador", al sujeto estético que realiza el acto de contemplación. Pero esta oscuridad fenomenológica no es necesariamente oscuridad al nivel reflexivo. El hecho de conocer los mecanismos del fenómeno no impide en manera alguna que estos mecanismos actúen al nivel inmediato. Hay una evidencia de la percepción contra la cual nada puede el conocimiento reflexivo. La tierra ha continuado inmóvil a nuestra vista desde que sabemos que gira.

Otra dificultad más parece surgir del hecho de que la poética se exprese en prosa. La prosa es el metalenguaje cuyo lenguaje-objeto es la poesía. Esta heterogeneidad fundamental parece condenar a la poética a errar en la esencia misma de su objeto, ya que *rebaja* irremediablemente a la poesía por el hecho de hablar de ésta en prosa. Pero una vez más hay que distinguir entre el acto de consumación, que es estético, y el acto de reflexión, que es científico. Sentir el poema no es conocerlo; conocerlo no es sentirlo. Es normal que estos dos actos, que son diferentes, se expresen en lenguajes diferentes.

De todos modos, es necesario escoger: o bien la poesía es una gracia venida de lo alto que hay que recibir en silencio y recogimiento,

o bien nos decidimos a hablar de ella, y entonces hay que tratar de hacerlo de una manera positiva. Numerosos críticos consideran conveniente no hablar de la poesía si no es poéticamente. Sus comentarios y explicaciones no son sino un segundo poema superpuesto sobre el primero, lirismo sobre lirismo. Tal ocurre con esas definiciones de las que Georges Mounin cita algunos ejemplos: "En la poesía se trata de hacer de manera evidente cierta operación del espíritu, de reintegrar el equivalente asimilable de ella por el único medio de la física de las palabras". "La misión propia de la poesía es ofrecer a lo más sólido del lenguaje y a lo más misterioso del mundo lugar para una misteriosa coincidencia" [12]. Tales fórmulas son vacías, pues no son claras ni verificables. De lo que es problema hacen misterio. Al contrario, hay que plantear el problema de tal forma que las soluciones se presenten como concebibles. Es muy posible que las hipótesis que aquí presentamos se muestren como falsas, pero al menos tendrán el mérito de ofrecer el medio de probar que lo son. Entonces será posible corregirlas o reemplazarlas hasta que se encuentre la adecuada. Por otra parte, en esta materia nada nos garantiza que la verdad no sea inaccesible y que la investigación científica no pueda finalmente revelarse como inoperante. Pero ¿cómo lo sabremos sin una tentativa previa?

---

[12] *Poésie et Société*, París, P. U. F., 1962, págs. 53-4.

CAPÍTULO PRIMERO

EL PROBLEMA POÉTICO

Hemos hecho del lenguaje poético el objeto de nuestro estudio, pero no por eso hemos definido con suficiente claridad dicho objeto. Es que el lenguaje es esa paradójica realidad que se revela al análisis formada por elementos que en sí no son lingüísticos. Existen dos maneras de considerar el poema, una que es lingüística y otra que no lo es.

Como se sabe, el lenguaje lo constituyen dos sustancias, es decir, dos realidades existentes por sí mismas e independientes entre sí, y que se llaman "significante y significado" (Saussure) o "expresión y contenido" (Hjelmslev). El significante es el sonido articulado; el significado es la idea o la cosa [1]. Según la vieja definición escolástica, vuelta hoy a su sitial de honor, el signo es "aliquid pro aliquo", es decir, dos términos, uno de los cuales remite al otro, y este proceso de "remitir a" constituye lo que se llama "significación".

---

[1] Los actuales lingüistas identifican el significado con la idea o concepto más bien que con las cosas. Pero, ya que toda idea es idea de alguna cosa —bastante nos lo ha repetido la fenomenología—, tenemos derecho a perseguir el proceso de significación hasta la cosa misma, y, tratándose de la sustancia del significado, con frecuencia es más cómodo hablar en términos de cosas.

Sin embargo, ninguna de estas dos sustancias, considerada en sí misma, es propiamente lingüística. En los dos planos de expresión y contenido hay que distinguir, con Hjelmslev, una "forma" y una "sustancia". La forma es el conjunto de relaciones trabadas por cada elemento dentro del sistema, y es dicho conjunto de relaciones el que permite a un elemento dado cumplir su función lingüística.

Así, en el plano de la expresión existen en francés dos maneras distintas de pronunciar la letra *r*. Existe una *r* "vibrante" y una *r* "gutural". Desde el punto de vista sustancial, es decir, acústico y articulatorio, la diferencia es tan importante como la que distingue a una *r* de una *l*. Fonéticamente, ambas "erres" representan, pues, dos sonidos distintos. Pero esta diferencia fonética no es lingüística, ya que en francés no existen dos palabras que se distingan entre sí sólo por esta diferencia, como se distinguen, por ejemplo, "rampe" y "lampe".

De igual modo se puede distinguir entre forma y sustancia del contenido. La sustancia es la realidad, mental u ontológica; la forma es esta misma realidad tal como se halla estructurada por la expresión. Un vocablo no adquiere su sentido sino por el juego de sus relaciones de oposición con los demás vocablos de la lengua. Así, recurriendo a un ejemplo de Hjelmslev, "...the part of the spectrum that is covered by our word *green* is intersected in Welsh by a line that assigns a part of it to the same area as our word *blue* while the English boundary between *green* and *blue* is not found in Welsh" [2]. Es decir, que dentro de una misma realidad objetiva, el espectro cromático, las palabras toman en cada lengua un sentido distinto según el sistema de sus oposiciones respectivas. "La lengua, según Saussure, es una forma, y no una sustancia".

Este punto de vista "formal" que el estructuralismo aplica a la lengua lo aplicaremos nosotros al lenguaje, es decir, al mensaje mismo. Dentro de una misma lengua, prosa y poesía pueden distinguir

[2] *Prolegomena to a Theory of language*, trad. del danés, Baltimore, 1953.

dos tipos diferentes de mensaje. Ahora bien, dos mensajes pueden a su vez oponerse por la sustancia o por la forma, y ello en el doble plano de la expresión y del contenido. El origen de la diferencia lo buscaremos nosotros en la forma, alejándonos así de la poética tradicional, que hasta hace muy poco lo buscó casi unánimemente del lado de la sustancia.

Consideremos en primer lugar el plano de la expresión, es decir, la dicotomía verso-prosa. Aquí la concepción "sustancialista" del verso parece derivar de su definición misma. En efecto, todos los sistemas de versificación descansan sobre normas convencionales que tienen de común el no poner por obra más que unidades no significativas de la lengua. Para no considerar más que el verso regular francés, éste descansa sobre el metro y la rima, es decir, sobre la sílaba y el fonema. Pues bien, sílaba y fonema son unidades menores que la palabra o monema, o sea menores que la unidad mínima de significación. En nada cambia la significación de un mensaje por el hecho de que éste cuente con tal o cual número de sílabas, así como tampoco cambia el sentido de una palabra el hecho de que rime o no con otra.

Metro y rima no parecen, pues, caracteres lingüísticamente pertinentes. Se presentan como una superestructura que afecta únicamente a la sustancia sonora, pero sin influencia funcional sobre el significado. El discurso versificado se presenta, pues, desde el punto de vista propiamente *lingüístico*, como isomorfo con el lenguaje no versificado. Y si entre ellos existe una diferencia *estética*, es porque, desde fuera, se añade al primero una especie de ornamento sonoro capaz de producir su efecto estético propio. El lenguaje versificado se identifica entonces a la suma de prosa + música. La música se añade a la prosa sin modificar en nada su estructura. Haciendo uso de la comparación saussureana del lenguaje con el juego de ajedrez, la versificación sería semejante a esas piezas artísticamente esculpidas, capaces de representar un valor estético propio, pero indudablemente sin relación alguna con la partida de ajedrez misma en su estructura y funcionamiento.

Sin duda, esta concepción del verso no es totalmente falsa. Al poeta no le son extrañas ciertas consideraciones de estética sonora —eufonía, euritmia—. Existe una "música" del verso que agrada por sí sola, como lo demuestra el placer que se experimenta escuchando versos de un idioma desconocido. Un esteta inglés, C. M. Valentine llega a declarar que encuentra cierto placer al recitar "barbara celarent darii ferio", lo cual prueba que un ritmo regular como éste, de fórmula 3-3-3-3, es capaz de halagar el oído. La repetición regular de los mismos sonidos supone asimismo un cierto valor placentero como lo muestra la observación de los niños. Pero consideramos que este valor no constituye el único valor, ni siquiera el más importante de la versificación.

Efectivamente, a esta concepción se le pueden oponer argumentos de hecho, y en primer lugar la relativa indigencia de recursos sonoros de que dispone la música verbal. Como se sabe, el verso fue originalmente cantado, pero ya no lo es. El poema que nosotros estudiamos es un poema recitado, o incluso leído, con lo cual ha renunciado a una parte considerable de sus recursos musicales. Así, en lo que se refiere exclusivamente a la cantidad, Georges Lote [3] demostró que, en la declamación, la relación entre largas y breves es sólo de 1 a 7, mientras que en el canto la relación entre la semifusa y la redonda es de 1 a 64. De igual modo, al pasar del canto a la palabra, la voz reduce considerablemente la escala de intensidades, y más aún la escala de alturas. La observación de Henri Bremond era exacta: "mezquina música en cuanto se la compara con la verdadera, Baudelaire y Wagner" [4].

A partir de la tentativa llamada "letrista" se puede hacer una observación del mismo orden. El letrismo es interesante por su fracaso mismo. Tiene el mérito de haber desarrollado hasta el extremo la lógica del sustancialismo. En efecto, si los sonidos articulados del poema

[3] *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, 2.ª ed., París, La Phalange, 1913.
[4] *La poésie pure*, París, Grasset, 1926, pág. 24.

tienen valor estético propio, ¿por qué no manejarlos libremente, sin preocuparse de los imperativos del sentido? Y ¿por qué atenerse exclusivamente a las combinaciones de fonemas autorizadas por la lengua? El letrismo, pues, inventó sus propias palabras, y, yendo aún más lejos, inventó sus fonemas, o, más exactamente, sus elementos sonoros, con lo cual ha creado una especie de música concreta, tal vez válida estéticamente, pero que en ningún caso puede ser alineada en la categoría de las artes del lenguaje. Éste, en efecto, es significación, y en esta palabra no se debe comprender —metafóricamente— todo lo que es capaz de sugerir o "expresar", sino aquel proceso de "remitir a" que implica la trascendencia del significado, o sea la dualidad, vista como tal, de los dos términos del proceso semiológico.

El letrismo se ha considerado a sí mismo como poema, con lo cual se ha condenado a sí propio. Un poema que no signifique no es poema, puesto que no es lenguaje [5].

Para comprobar experimentalmente este hecho sería necesario poder comparar dos textos idénticos entre sí por el sonido y diferentes por el sentido, lo cual es imposible por definición. Raymond Queneau, empero, dio un paso en este sentido por medio de su ingenioso procedimiento del "isovocalismo", consistente en dar la equivalencia sonora de un verso limitada sólo a las vocales. Este verso de Mallarmé

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
(Lo íntegro, vivo y bello hoy)

da entonces

Le liège, le titane et le sel aujourd'hui
(El alcornoque, el titanio y la sal hoy).

La experiencia, así nos parece, es concluyente.

[5] J. Rousselot incluye algunos poemas letristas en su *Anthologie de la Poésie française*, París, Seghers, 1962, pero con esta reserva: "Negamos su carácter poético" (pág. 112).

Pero a estas objeciones de hecho, no dirimentes, se pueden añadir argumentos de derecho sacados del funcionamiento de la propia versificación. Volvamos a la rima. Decíamos que trabaja con fonemas, con unidades, por tanto, no significativas de la lengua. Pero esto no es más que una primera apariencia. La rima, en efecto, no es una simple semejanza sonora. En la lengua existen dos clases de homofonías. Unas son significativas: es el caso de las homofonías gramaticales, por ejemplo *acteur* ("actor") y *facteur* ("factor"); las otras no lo son, y entonces tenemos las homofonías no gramaticales, por ejemplo *soeur* ("hermana") y *douceur* ("dulzura"). Ahora bien, como afirma Jakobson, "las rimas deben ser gramaticales o antigramaticales; una rima agramatical, indiferente a la relación entre el sonido y la estructura gramatical, pondría de relieve, como todas las formas de agramaticalismo, simple patología mental" [6]. O sea que la rima se define por su relación con el significado. Esta relación es positiva o negativa, pero en todos los casos es una relación interna y constitutiva del procedimiento, y es dentro de esta relación donde se ha de estudiar la rima.

De igual manera, un procedimiento tan utilizado por la poesía francesa moderna como el "encabalgamiento" se define como una discordancia entre el metro y la sintaxis, o sea, una vez más, por una relación interna entre el sonido y el sentido. Así, pues, el verso no es un elemento autónomo del poema, que se añade desde fuera al contenido. Es parte integrante del proceso de significación. Como tal, lo que pone de relieve no es la musicología, sino la lingüística.

La misma distinción se aplica a la otra cara del discurso poético, es decir, al significado. A primera vista, si el poema es lenguaje, como lo acabamos de decir, su función es remitir al contenido considerado como sustancia, o sea como cosa existente en sí e independientemente de toda expresión verbal o no verbal. Las palabras no son más que sustitutos de las cosas. Están para transmitirnos una información sobre

---

[6] *Essais de linguistique,* Ed. de Minuit, 1963, pág. 23 (trad. del inglés por N. Ruwet).

las cosas que las cosas mismas nos suministrarían más adecuadamente si pudiésemos verlas. Si por falta de reloj pregunto a alguien la hora, su respuesta, "Son las dos", me suministra una información idéntica a la que yo habría obtenido mirando personalmente la esfera de su reloj.

El lenguaje, pues, no es más que un sustituto de la experiencia puesto en clave. La comunicación verbal supone dos operaciones: una, la puesta en clave, que va de las cosas a las palabras; la otra, el desciframiento de la clave, que va de las palabras a las cosas. ¿Qué significa comprender un texto sino discernir lo que se oculta tras las palabras, ir de las palabras a las cosas, o sea, dicho brevemente, separar el contenido de su propia expresión?

Se objetará que hay casos en los que el pensamiento es inconcebible fuera de las palabras que lo expresan. Los psicólogos nos han repetido hasta la saciedad que no existe pensamiento sin lenguaje, que el lenguaje no es el ropaje, sino el cuerpo mismo del pensamiento, lo cual, al parecer, es cierto sobre todo en el caso de la idea abstracta. Ésta no existe sino en cuanto recibe nombre. Pero solidaridad no quiere decir identidad. El hecho de que el pensamiento no pueda prescindir de la expresión no demuestra que aquél se halle ligado a una determinada expresión. Siempre es posible transmitir el pensamiento, y en particular el pensamiento abstracto, por medio de expresiones diferentes, y la *traductibilidad,* sea a otra lengua, sea a la propia, indica bien a las claras que el contenido es distinto de la expresión.

Traducir es dar dos expresiones diferentes de un mismo contenido. El traductor penetra en el circuito de la comunicación según el siguiente esquema:

Emisor ⟶ mensaje I ⟶ traductor ⟶ mensaje II ⟶ destinatario.

Existe traducción si el mensaje II equivale semánticamente al mensaje I, es decir, si la información transmitida es la misma. Sin duda,

la traducción es un ejercicio difícil, contra el cual es ya tradicional acumular las acusaciones resumidas en el refrán italiano. Pero el traductor sólo traiciona los textos literarios; el lenguaje científico es en sí traducible, y en algunos casos incluso perfectamente traducible, lo cual prueba que cuanto más abstracto se hace el pensamiento, menos se adhiere al lenguaje [7].

Tenemos, pues, derecho a afirmar la autonomía del contenido, al menos en lo que concierne al lenguaje de tipo científico, y a fundar sobre este principio la subordinación de la expresión al contenido. El lenguaje no es sino el vehículo del pensamiento; aquél es el medio y éste el fin, y nunca es cierto *a priori* que el mismo fin no se pueda conseguir igualmente, o incluso mejor, por otros medios. Siempre se tendrá, pues, el derecho a traducir un mensaje con otras palabras, ya sea para hacerlo más accesible, ya, como hace el profesor, para tener la seguridad de que el alumno ha comprendido. En esto consiste el ejercicio eminentemente pedagógico que se llama "explicación del texto", que los maestros de nuestros colegios aplican indistintamente a textos de todo género, tanto literarios como filosóficos, tanto a la poesía como a la prosa. Pues bien, ahí reside todo el problema. La autonomía del contenido, demostrada por la traductibilidad, es indiscutible en lo que se refiere a los textos no literarios. ¿Lo es igualmente en lo que concierne a los textos literarios, y más concretamente a la poesía?

Tal vez sea precisamente la traductibilidad el criterio que permita la diferenciación de ambos tipos de lenguaje, hecho éste para el que la máquina de traducir constituye un buen testimonio [8]. Todo el problema consiste en saber cuál es el origen de la intraductibilidad poética.

[7] Cf. a propósito de estos problemas la obra de G. Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1963.

[8] Cf. P. Berteaux, "Les machines à traduire", *Études philosophiques*, 1962, núm. 2: "De las experiencias de traducción llevadas a cabo el año pasado y publicadas en la prensa resulta que, de dos textos sometidos a la máquina de traducir, uno es traducible y el otro no". Evidentemente, el texto intraducible es un poema.

Si queremos dar respuesta a este problema, una vez más hemos de distinguir entre la forma y la sustancia del contenido. Mientras que la traducción sustancial es posible, la formal no lo es. Un especialista eminente en estos problemas nos dice: "La traducción consiste en reproducir en la nueva lengua *el equivalente natural más próximo* del mensaje de la lengua original, primero en cuanto a la significación, en segundo lugar en cuanto al estilo" [9]. Aquí tenemos claramente los dos niveles de la operación: la sustancia del contenido es la significación; la forma es el estilo. Tanto es así que, cuando la lengua original y la nueva están en prosa, el nivel formal pierde toda pertinencia, ya que, por definición, la prosa es el grado cero del estilo. Siempre es posible traducir exactamente un texto científico a otra lengua o a la misma, precisamente porque en este caso la expresión es externa al contenido. Es exactamente igual decir "Son las dos de la tarde" o "Son las catorce horas", o incluso "It is two o'clock p. m.". Pero la cosa cambia apenas interviene el estilo. La expresión da entonces al contenido una forma o estructura específica que es difícil de dar de otra manera, o tal vez imposible, tanto que se puede recordar el sentido de un poema (en su sustancia) aun olvidando la forma, y con ello la poesía.

Para explicarnos mejor, tomemos un ejemplo trivial. Comparemos estas tres fórmulas:

a) cabellos rubios;
b) rubios cabellos;
c) cabellos de oro.

Entre estas tres fórmulas existe una diferencia: *a* pertenece a la prosa; *b* y *c* (a pesar del desgaste de la vulgaridad) pueden ser relacionadas con la poesía. ¿De dónde procede la diferencia? Aquí se halla planteado todo el problema de la poética.

Las tres fórmulas poseen la misma sustancia de contenido, lo cual quiere decir que dan la misma información. Si hacemos a tres perso-

[9] Nida, "Principles of translation", *On translation*, ed. Brower, Harvard Univ. Press, 1959.

nas la pregunta "¿de qué color son los cabellos?" y cada una de ellas ha tomado conciencia de uno de los tres mensajes, las tres responderían lo mismo: rubios. La diferencia prosa-poesía no se halla, pues, ahí. No depende del significado en su sustancia. Tampoco descansa en la sustancia sonora, aunque, por definición, las tres expresiones no sean fonéticamente idénticas. De hecho se funda en algo que constituye la relación de los significados entre sí. La relación del significado "rubios" con el significado "cabellos" es distinta según que su significante preceda o siga al del nombre; también es distinta según sea designada por el significante "rubios" o por el significante "de oro". Como se trata de una relación, hablaremos de estructura o de forma, y como esta relación es entre significados, tendremos derecho a hablar de una forma del sentido.

Así, *a* es la traducción de *b* y de *c* siempre que traducir signifique mantener la sustancia. No lo es si traducir consiste en conservar la forma. Y puesto que la forma es la portadora de la poesía, es posible traducir en prosa un poema con la mayor exactitud sin conservar, empero, la poesía.

Henri Bremond nos ofrece un ejemplo excelente. De este verso de Malherbe

a) Et les fruits passeront la promesse des fleurs

da la versión siguiente, apenas distinta,

b) Et les fruits passeront les promesses des fleurs,

lo cual, según él, es suficiente para degradar por completo el verso. Este ejemplo es particularmente valioso porque, siendo la misma la estructura métrica y rítmica de ambas fórmulas, podemos prescindir del significante. Lo único que importa es el significado, único responsable si existe una degradación del verso. Ahora bien, la sustancia del significado es idéntica en ambas versiones. La información que se nos transmite es la misma, y ello se puede verificar, según una sugerencia

de Jakobson, sometiendo ambas fórmulas a la prueba de veracidad. Es claro que no se puede afirmar o negar *a* sin afirmar o negar *b*. Si es verdadero o falso que "los frutos realizarán *la* promesa de las flores", también es verdadero o falso que "los frutos realizarán *las* promesas de las flores". La diferencia estética hay que atribuirla, pues, a la única diferencia lingüística subsistente entre *a* y *b*, y dicha diferencia (volveremos sobre ello) estriba en la forma del significado. Por el paso de "*la* promesa de las flores" a "*las* promesas de las flores" se ha cambiado la relación de los dos términos del sintagma, y al hacerlo así se ha alterado, como probaremos, la estructura misma del significado. Es tradicional en el lenguaje oponer la forma al sentido, asignando a la "forma" únicamente el nivel sonoro. La verdad es que se deben distinguir dos planos formales, el primero al nivel del sonido, el segundo al nivel del sentido. Existe una forma, o estructura del sentido, que cambia con el paso de la fórmula poética a su traducción prosaica. La traducción conserva la sustancia del sentido, pero pierde su forma, hecho éste del que, al parecer, Mallarmé tuvo una intuición perfecta según Valéry, el cual escribe: "Se diría que quería que la poesía, que debe distinguirse de la prosa esencialmente por la forma fonética y por la música, se distinguiese también de ella por la *forma del sentido*" [10].

¿En qué consiste esta forma? Todo el análisis que sigue no tiene por fin sino tratar de expresarlo. A la altura en que nos hallamos, lo único que hay que hacer es allanar dificultades indicando lo que la forma no es. A la forma hemos opuesto la sustancia, es decir, aquella realidad extralingüística o cosa, en sentido lato, a la que remite el lenguaje. Considerada en sí misma, la cosa no es poética, lo cual tampoco supone que sea prosa. Digamos que, en relación con la pareja prosa-poesía, es neutra, y que es el lenguaje el que debe decidir. Pero aquí nos acecha otro contrasentido. Las fórmulas que acabamos de emplear no abogan en favor de una especie de realismo de la expre-

[10] *Stéphane Mallarmé*, Pléiade, pág. 668.

sión que dotaría a las palabras por sí solas de un poder estético que las cosas no tuvieran. Una vez más, el lenguaje remite a las cosas, y, fuera de su musicalidad propia, cuyos límites hemos indicado, aquél nada posee que no le haya sido prestado por las cosas. Hemos de decir que las cosas no son poéticas sino en potencia y que es al lenguaje al que le corresponde el convertir dicha potencia en acto. Desde el momento en que se habla de la realidad, ésta pone en manos del lenguaje su destino estético: será poética si aquél es un poema; prosaica si es prosa.

Es posible que dicha potencia se halle desigualmente repartida y que existan cosas con vocación poética. La luna, por ejemplo, tema inagotable para los poetas de todas las épocas y países, debe de contar con este privilegio de algún modo intrínseco. (El propio Mallarmé, que, cansado de aquella obsesión, se había comprometido a desterrarla, tuvo también que ceder una vez: "Elle est poétique, la garce!", ¡Qué poética es la muchacha!) Semejante problema pone de relieve una poética de las cosas que está por hacer. Añadamos de paso que en la sustancia misma probablemente será necesario distinguir un nivel formal, que sería tal en relación a un nivel sustancial, de grado inferior, y que, sin duda, se podría ligar a la estructura de la percepción por oposición a la cosa percibida [11]. Pero en lo que concierne al poema, hemos de habérnoslas no con las cosas mismas, sino con las cosas expresadas a través de un lenguaje. Existe, pues, una hegemonía del lenguaje en relación con las cosas. La expresión es dueña de actualizar o no la potencialidad poética del contenido. La luna es poética en cuanto "reine des nuits" (reina de la noche) o "cette faucille d'or" (esa hoz de oro)...; se mantiene en su prosaísmo en cuanto "satélite de la tierra". De ello deriva con evidencia la conclusión de que la tarea específica de la poética literaria consiste en investigar no el contenido, que se mantiene idéntico, sino la expresión, a fin de saber en qué consiste la diferencia.

11 Éste es el reproche que haremos a la poética de Gaston Bachelard: el de que no realiza dicha distinción.

Hay que adherirse, pues, plenamente a la verdad expresada por Etienne Souriau cuando condena "la exigencia de un mundo de jardines, de bosques, de lagos, de bellos rostros femeninos, de tiernos o melancólicos claros de luna o brumas matinales, rosas o ruiseñores, mitologías griegas o bretonas; sobre todo, ni aviones, ni automóviles, ni chimeneas de fábrica" [12]. Y añade: "Es evidente que se equivocan los que creen poder clasificar las cosas una a una del lado o lejos de lo poético". Y lo cierto es que la historia literaria ha hecho justicia de semejante exigencia. La poesía ha evolucionado con las sociedades y no ha cesado de democratizarse. Reservada al principio a dioses y diosas, actualmente ha abierto sus puertas también a los plebeyos. Desde la carroña de Baudelaire hasta el metro de Prévert, aquellos seres y cosas que se creían excluidos de la poesía por una especie de maldición natural han probado que eran dignos de penetrar en ella desde el momento en que las palabras les abrieron paso.

Pero la poética parece ir retrasada en relación con la poesía. En su inmensa mayoría, críticos y comentaristas se mantienen fieles a la tradición de la retórica antigua, que distinguía los géneros entre sí de acuerdo con el objeto de que trataban. Las categorías literarias se hacían concordar con las categorías de las cosas, la estética se deducía de la ontología. Así, Posidonio imponía al poema el deber de reproducir "los problemas humanos y divinos", y Mathieu de Vendôme le prescribía "un contenido grave y serio". Ya en el siglo XVII, la comedia podía permitirse una expresión en prosa, pero la dignidad de la tragedia imponía el lenguaje en verso.

Nuestros críticos de hoy se obstinan en buscar en el poeta el "contenido grave y serio", como si el valor estético del poema residiera en lo que dice, y no en la manera de decirlo. Se analiza el poema sólo en su nivel ideológico, descuidando el nivel lingüístico u observándolo exclusivamente a título de índice o síntoma. Interesa más el poeta que el poema. La explicación literaria se torna criptológica.

12 *La Correspondance des Arts*, París, Flammarion, 1947, pág. 259.

La obra es un efecto que permite remontarse a su causa. Al convertirse en psicoanalítica o en sociológica, la ciencia de la literatura, en el fondo, se ha estancado en el viejo problema de las fuentes. La crítica antigua buscaba las fuentes literarias, y, cuando descubría la filiación histórica de una obra, ya creía haberlo dicho todo. La crítica actual investiga las fuentes psicológicas o sociales, y, cuando ha logrado relacionar la obra con una infancia o con un medio, ya cree que la ha explicado. Se entrega a la búsqueda de un significado verdadero —distinto del aparente— que daría la clave de la obra, con lo cual pierde de vista su verdadero objeto, buscando detrás del lenguaje una clave que se encuentra en el lenguaje mismo en cuanto unidad indisoluble del significante y del significado.

Entendámonos. De ninguna manera tratamos de discutir la validez de las interpretaciones psicoanalíticas o sociológicas. Estas dos ciencias tienen perfecto derecho a investigar la obra literaria, con el mismo título que lo tienen para estudiar cualquiera otra manifestación de la realidad humana, que constituye su propio objeto. Lo único que queremos discutirles es la competencia estética que en ocasiones se arrogan, tal vez involuntariamente. Cuando se examina el lenguaje del poeta lo mismo que se hace con un síntoma o con un documento, se olvida lo que lo distingue, que es la belleza. Ni el psicoanálisis ni la sociología tienen nada que decir sobre el problema, único pertinente para el teórico de la poesía, de aquello en que la poesía difiere de la prosa. Puede ser que una metáfora sea señal de una obsesión, pero no es poesía por eso, sino por ser metáfora, es decir, cierto modo de significar un contenido que sin perder nada de sí mismo se podría haber expresado en lenguaje directo. Tras este verso de Baudelaire,

Mais le vert paradis des amours enfantines

(Pero el verde paraíso de los amores infantiles),

tiene el psicoanalista el derecho a proyectar la sombra edípica de Madame Aupick. Pero la misma inferencia se podría haber apoyado en una frase de prosa vulgar, "Los niños cariñosos son tan felices", que, perdiendo la forma, y con ello la poesía, hubiese encerrado el mismo contenido.

La lingüística se convirtió en ciencia el día en que, con Saussure, adoptó el punto de vista de la inmanencia: la explicación del lenguaje por sí mismo. La poética debe adoptar el mismo punto de vista; la poesía es inmanente al poema: tal ha de ser su principio básico. Igual que la lingüística, ha de habérselas exclusivamente con el lenguaje, y ello con la única diferencia de que el objeto de la poética no es el lenguaje en general, sino una de sus formas específicas. El poeta es poeta no por lo que ha pensado o sentido, sino por lo que ha dicho. No es un creador de ideas, sino de palabras. Todo su genio radica en la invención verbal. Una sensibilidad excepcional no constituye un gran poeta. La poesía lírica ha sido posible definirla por su vulgaridad misma, ya que un repertorio único de grandes sentimientos, herencia común de la humanidad, le proporciona sus temas inagotables de inspiración. Pero la vulgaridad se encuentra en lo expresado, no en su expresión. Una misma cosa dicen *Le Lac* de Lamartine, *La Tristesse d'Olympio* de Hugo, *Le Souvenir* de Musset, pero cada uno de ellos lo dice de manera nueva, en combinaciones únicas de palabras, que se quedan para siempre en la memoria porque es en ellas donde se aloja la belleza.

"Los franceses, decía Apollinaire, han apreciado la belleza por mucho tiempo a título de información". Nada ilustra mejor la verdad de esta afirmación que la manía exegética de que son objeto algunos de nuestros poetas, y muy en particular Mallarmé. En la obra de este poeta, que tiene fama de "oscuro" [13], hay quien se las ingenia en descubrir abismos metafísicos. Es posible que los haya, notémoslo bien, y en manera alguna pensamos en negar la existencia de un contenido en el lenguaje poético. Pero reduciéndose exclusivamente

[13] Cf. a este propósito nuestro artículo "L'obscurité de Mallarmé", *Revue d'Esthétique*, enero-marzo de 1962.

a este contenido, cualquiera que sea su valor de verdad, de profundidad o de originalidad, se corre el riesgo de hacer creer que él es el único detentador del valor poético del poema. En el caso de Mallarmé, el hecho es tanto más paradójico por tratarse de un poeta que asimismo fue teórico de la poesía y que se expresó con gran claridad sobre su propia estética. Pues bien, nadie tuvo conciencia más clara que él de la naturaleza *lingüística* de su arte. "Los versos no se hacen con ideas, se hacen con palabras", decía, y se definió a sí mismo por medio de esta asombrosa fórmula: "Je suis un syntaxier". No obstante, hay quienes continúan interesándose más por la ideología que por el lenguaje, más por lo que dice el poema que por la manera de decirlo [14]. Así, a propósito del verso

Victorieusement fui le suicide beau
(Huido victoriosamente el suicidio bello),

los exégetas se eternizan en sus discusiones sobre el *sentido* de la palabra "suicidio", unos (Mauron, Gengoux) tomando el término en su sentido literal, otros (Thibaudet, Davies Gardner) viendo en él una puesta de sol. Ahora bien, esta discusión corre el riesgo de ocultar el hecho principal, consistente en que el mismo sentido se podría haber expresado en prosa sin perjuicio alguno. Por ejemplo,

Ayant surmonté la tentation d'un beau suicide
(Habiendo vencido la tentación de un bello suicidio),

para la primera versión;

Ayant détourné mon regard d'un beau coucher de soleil
(Habiendo desviado mi vista de una hermosa puesta de sol),

para la segunda.

[14] Véase, sin embargo, la obra de Jacques Scherer, *L'expression littéraire chez Stéphane Mallarmé*, París, Droz, 1947.

Por el sentido, estas dos fórmulas son diferentes, pero, en cuanto prosa, se oponen idénticamente a la fórmula original, que es poesía. La diferencia se halla primero en la forma sonora. Pero no sólo en ella. Existe un segundo nivel formal, léxico-gramatical, que confiere al sentido su especificidad poética.

Por lo tanto, el problema que se plantea el exégeta no es gratuito. El poema tiene un sentido, sentido que hay que descubrir. Si en este verso de Valéry

Ce toit tranquille où marchent des colombes
(Ese tejado tranquilo por donde andan las palomas)

no se comprendiese que el "tejado" designa al mar y las "palomas" a los navíos, se traicionaría la intención del poeta. Pero, como sustancia, este sentido (es decir, el hecho de que "unos navíos boguen en un mar apacible") nada tiene de poético en sí mismo. Al menos no lo tiene por derecho natural, como lo prueba la posibilidad de expresar la misma cosa, tal como lo hemos hecho, en la más prosaica de las prosas. El *hecho poético* comienza a partir del momento en que al mar se le llama "tejado" y "palomas" a los navíos. Con ello se produce una violación del código del lenguaje, una desviación lingüística, a la que con la retórica antigua se la puede calificar de "figura" [15], y que es la única que ofrece a la poética su verdadero objeto.

* * *

Desde la Antigüedad, la retórica define las figuras como modos de hablar alejados de los naturales y ordinarios, es decir, como desviaciones del lenguaje. El término puede, pues, abarcar el conjunto

[15] La terminología de la retórica aún no había quedado fija. Hay quienes oponen entre sí tropos y figuras; hay quienes convierten a uno de los términos en especie del otro. Nosotros adoptaremos este último partido: "figura" es el término genérico, y "tropo" designa su especie lexical.

de los hechos de estilo, para los que proporciona una cómoda etiqueta. Es cierto que, como todo lo que procede de la retórica antigua, dicho término ha caído en descrédito, muy injustamente a nuestro modo de ver. Las causas del descrédito en que ha caído esta ciencia, antaño tan venerada, son múltiples. Sólo tendremos en cuenta una de ellas, ya que ésta afecta directamente al problema que acabamos de examinar.

Se pueden distinguir dos clases de figuras, a las que, con Fontanier[16], llamaremos "figuras de invención" y "figuras de uso". Para comprender esta oposición es necesario distinguir en la propia figura la forma y la sustancia. La forma es la relación que une a los términos; la sustancia, los términos mismos. Tomemos el caso de la metáfora, cimentada de partida en una relación compleja, que a su debido tiempo analizaremos, entre un término y su contexto. Dicha relación, a la que se puede calificar de "lógica", es idéntica a sí misma en metáforas cuyos términos son radicalmente distintos. En "nuit verte" (Rimbaud) y "sanglotante idée" (Mallarmé) tenemos parejas de términos —y por lo mismo un contenido— completamente distintos. Pero la relación que une dentro de cada fórmula al adjetivo con el nombre es la misma. "Verde" es a "noche" igual que "sollozante" es a "idea". La estructura sintagmática es idéntica, y es dicha estructura la que de cada una de estas dos fórmulas hace una metáfora.

Designando por So el significado y por R la relación, lo anterior se puede simbolizar de la manera que sigue:

Teoría sustancialista: prosa $= So_1 + So_2$;
poesía $= So_3 + So_4$.

Teoría estructuralista: prosa $= (So_1)\,R_1\,(So_2)$;
poesía $= (So_1)\,R_2\,(So_2)$.

---

16 El último de los grandes retóricos. Sus dos tratados, *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1822) y *Des figures du discours autres que les tropes* (1827), nos han servido como obras de referencia.

La diferencia R_1 / R_2 es una diferencia *formal*, que en cuanto tal puede ser idéntica en significados diferentes y diferente en significados idénticos.

Cuando el poeta crea, pues, una metáfora, lo que inventa son los términos, no la relación. Encarna una forma antigua en una sustancia nueva. En esto consiste su invención poética. El procedimiento está dado, sólo falta utilizarlo. Es indudable que, en el curso de su historia, el arte poética no ha cesado de inventar figuras originales, es decir, *nuevas formas*, pero, como en las demás artes, aquí no siempre son los mayores artistas los que forjan las técnicas renovadoras. En la mayoría de los casos se limitan a explotar el arsenal de las técnicas existentes. La figura de invención no es, pues, original en su forma, sino sólo en los términos nuevos en los que el genio del poeta ha sabido encarnarla.

Pero ocurre que algunas de estas realizaciones se repiten, entrando en uso por el hecho mismo. Entonces tenemos las "figuras de uso", en las que forma y sustancia, relación y términos, ya están dados. Así, en "flamme si noire" (Racine) tenemos una fórmula aparentemente atrevida, pero que, de hecho, nada tiene de invención. En su época, "llama" por "amor" y "negra" por "culpable" eran de empleo corriente. Para el público cultivado, la inteligibilidad era inmediata, con lo cual había desaparecido la desviación, y con ella el efecto estilístico.

Si la figura es desviación, la expresión "figura de uso" implica una contradicción en sus términos, ya que lo usual es la negación misma de la desviación. De hecho, si esta expresión tiene sentido, es porque existen dos usos: uno general, extendido entre el conjunto de los miembros de la comunidad lingüística; otro especial, reservado solamente a una parte de dicha comunidad. Como se sabe, dentro de la lengua existen sublenguas, dialectos provinciales, argots o jergas, que por su misma especificidad tienen un valor estilístico especial. El conjunto de las figuras de uso empleadas por los poetas tienen un valor "noble", son un signo de dignidad literaria. Para el mensaje,

decir "llama" por "amor" es llevar esta mención: "soy poesía". De ello se sigue un "efecto" previsible, codificado por la retórica antigua. Así, según el *Traité de stile* de Mauvillon (1751), en la serie de los sinónimos hay un término neutro, llamado "mediocre", mientras todos los demás están marcados estilísticamente. Por ejemplo, "face" (rostro) pertenece al estilo "sublime", "frimousse" (cara, acepción familiar) al estilo "burlesco", mientras "visage" (cara, acepción corriente) es de estilo "mediocre". Las metáforas en uso entre los poetas no hacen sino añadir a la lista nuevos sinónimos, portadores (en atención a su empleo reservado) de la especificación de "estilo poético".

Pero su poder, que, por otra parte, pronto degenera en estilo "académico" o "amanerado", no pasa de ahí. Ahora bien, la poética antigua fue confundiendo progresivamente "figura" y figura de uso, y el arte poética se redujo a explotar estas formas coaguladas o "clichés" disponibles. Con G. Antoine se pueden distinguir dos clases de hechos estilísticos: a unos los llama "de selección", a otros "de creación" [17]. El empleo de las figuras de uso pone de relieve la estilística de selección. El poeta se limita a elegir entre las formas que le ofrece la lengua aquellas que —son las menos— están marcadas por el signo literario. La invención es nula, y el efecto, degradado. Se comprende que los modernos, y los románticos en primera fila, hayan querido desembarazarse de aquellos oropeles caducos. No otra cosa significa la expresión de Hugo de "guerra a la retórica". Se refiere a la retórica fosilizada, a esas fórmulas ya hechas que obstruyen inútilmente el lenguaje, no a la retórica viva y actuante, sin la cual no habría poesía.

La contienda de la metáfora renace periódicamente. Ya La Bruyère exclamaba: "Que ne dites-vous: il pleut!", y es conocida la diatriba de Alcestes contra el soneto de Orontes. André Breton replicaba más recientemente: "No, señor, Saint-Pol Roux no quiso decir...; si lo hubiera querido decir, lo habría dicho". Hay aquí una

[17] *La coordination en français*, París, Ed. d'Artray, 1958, pág. 64.

necesidad de volver al lenguaje natural; una reivindicación de "literalidad", con la cual el poeta cree conquistar méritos más elevados. La poesía no se resigna fácilmente a no ser más que una forma de lenguaje, una cierta manera de hablar. Como la ciencia o la filosofía, quiere ser expresión de verdades nuevas, descubrimiento de aspectos ignorados del mundo objetivo, con lo cual comete un error mortal. La poesía no es ciencia, sino arte, y el arte es forma, y nada más que forma. El poeta es dueño de revelar verdades nuevas. Una vez más, no es ésta la razón que le convierte en poeta. Por definición, el lenguaje natural es la prosa. La poesía es lenguaje de arte, es decir, artificio. Y algunos de los poetas de hoy que creen hablar el lenguaje natural se verían muy sorprendidos al ver que, si el análisis se dignase aplicarse a sus obras, hallaría en ellas las figuras tradicionales; tales como metáforas, silepsis, anacolutos, largo tiempo ha inventariadas y clasificadas por la retórica clásica. Las "figuras" no son adornos vanos. Constituyen la esencia misma del arte poética. Ellas son las que liberan la carga poética encubierta en el mundo, a la que la prosa retiene cautiva.

Según Valéry, Mallarmé parece haberse dado perfecta cuenta de esto: "Dentro de la reflexión de Mallarmé, las figuras —que comúnmente desempeñan un papel accesorio, que no parecen intervenir más que para ilustrar o reforzar una intención y que, semejantes a adornos de los que la sustancia del discurso puede prescindir, parecen adventicias— se convierten en elementos esenciales en el orden del lenguaje" [18]. Y aún más: "Las rimas, las aliteraciones, por un lado, y por otro las figuras, tropos, metáforas, no son aquí detalles y adornos del discurso que se puedan suprimir; son propiedades sustanciales de la obra: el fondo no es ya causa de la forma, es uno de sus efectos" [19]. Y Valéry, desarrollando el pensamiento del maestro, declaraba: "Si se me ocurre hoy informarme sobre estos usos, o más

[18] *Je disais quelquefois*, Pléiade, pág. 658.
[19] *Mallarmé*, Pl., págs. 709-10.

bien abusos del lenguaje, que se agrupan bajo la denominación vaga y general de 'figuras', no encuentro sino vestigios muy aislados del análisis, harto imperfecto, que los antiguos trataron de hacer de estos fenómenos 'retóricos'. Ahora bien, estas figuras, tan preteridas por la crítica de los modernos, tienen un papel de primera importancia... en la poesía... Al parecer, nadie ha emprendido la tarea de proseguir este análisis. Nadie busca en el examen profundo de estas sustituciones, de estas notaciones contractas, de estos errores premeditados y de estos recursos, tan vagamente definidos hasta ahora por los gramáticos, las propiedades que ellos implican" [20]. Es cierto que desde que se escribieron estas líneas el prejuicio antirretórico ha caído un tanto por tierra, al menos entre los lingüistas, y que la estilística moderna reconoce su deuda para con esta vieja ciencia, al propio tiempo que trata de remozarla. El presente estudio tiene la ambición de poder inscribirse dentro de esta misma tentativa.

Efectivamente, la retórica antigua se desarrolló dentro de una perspectiva puramente taxonómica. Sólo trató de descubrir, nombrar y clasificar las distintas clases de desviaciones, tarea pesada, y, no obstante, necesaria, por la que empezaron todas las ciencias. Pero la retórica se detuvo en esta primera etapa, sin buscar la estructura común a las distintas figuras. Éste es precisamente el fin de nuestro análisis. ¿Existe entre la rima, la metáfora y la inversión algún rasgo común capaz de explicar su común eficacia? A cada una de estas figuras se la puede considerar como una especie de operador poético que funciona a su manera y por su propia cuenta. Pero si todas ellas producen el mismo efecto estético, si todas constituyen el arsenal de los medios que utiliza un mismo género literario determinado, hay derecho a suponer que tienen una naturaleza semejante. La retórica clásica se situó adecuadamente en el nivel formal, pues toda figura es una forma. Pero, al adherirse a las diferencias, se mantuvo próxima al término material en el que cada figura se encarna y halla su especificidad. La poética estructural se sitúa en un grado superior de formalización. Busca una forma de las formas, un operador poético general, cuyas figuras todas no serían sino otras tantas realizaciones virtuales particulares, especificadas de acuerdo con el nivel y la función lingüística en los que el operador se actualiza. Así, la rima es un operador fónico, por oposición a la metáfora, operador semántico, y, dentro de su propio nivel, se opone como operador distintivo al metro como operador contrastivo, mientras que, a nivel semántico, la metáfora, operador predicativo, se opone al "epíteto", operador determinativo.

[20] *Questions de poésie*, Pl., págs. 1289-90.

Nuestro análisis se distribuirá, pues, según los niveles y según las funciones. En cada caso no estudiará más que una figura particularmente representativa de su función, lo cual significa que sólo se analizará un pequeño número de figuras. No entraba en nuestros propósitos, por cierto, el estudio de las doscientas cincuenta figuras que aproximadamente distinguía la retórica clásica. Nuestra perspectiva es sintética, y creemos que lo que es cierto de las principales lo será también probablemente de todas las demás. Y ni siquiera se estudia exhaustivamente ninguno de estos procedimientos. La metáfora [21] por sí sola habría necesitado de un grueso volumen. Y no digamos nada de la versificación. Pero antes que perdernos en el detalle nos ha parecido preferible en nuestra perspectiva tratar de aislar los grandes rasgos, ya que únicamente la comparación de las distintas figuras entre sí es capaz de revelar su estructura íntima iluminándose unas a otras. La comparación con la metáfora permite comprender mejor la rima o la inversión: cada figura proyecta su luz sobre todas las demás. En resumen, no se trata de encerrar en estas páginas la poética en su totalidad, sino de establecer los prolegómenos necesarios para la construcción de una hipótesis capaz de facilitar a su vez futuras investigaciones.

[21] Con la palabra "metáfora" designamos aquí una figura de la cual de hecho solamente constituye una parte, tal como se verá en el capítulo III.

Por otra parte, en el presente estudio no hemos examinado sino el primer tiempo de un mecanismo que, a nuestro parecer, implica dos tiempos. El primero de éstos es negativo, y se constituye como violación sistemática del código del lenguaje, especificándose cada una de las figuras como infracción a una de las reglas que componen dicho código. Para nosotros, la poesía no es prosa *más* alguna otra cosa. Es la antiprosa. Bajo este aspecto, aparece como totalmente negativa, como una forma de patología del lenguaje. Pero esta primera fase implica una segunda, esta vez positiva. La poesía no destruye el lenguaje ordinario sino para reconstruirlo en un plano superior. A la desestructuración operada por la figura sucede una reestructuración de otro orden. Esta segunda fase sólo la abordaremos en la conclusión, ya que lo esencial de nuestro análisis está consagrado a la fase negativa por la razón de que, a pesar de ser condición necesaria de la siguiente, no ha sido objeto, que nosotros sepamos, de estudio sistemático alguno. Ahora bien, este estudio ofrece un especial interés lingüístico y psicológico. En ninguna parte se ha explicitado este código del lenguaje en relación con el cual se define la poesía. No se confunde ni con la lengua ni con la lógica, desbordándolas a ambas. La poética puede ayudarnos precisamente a conocerlo mejor determinando las leyes cuya violación constituye cada una de las figuras. Por tratarse del estudio de las formas anormales del lenguaje puede hacernos comprender mejor cómo funciona el lenguaje normal.

Capítulo II

NIVEL FÓNICO: LA VERSIFICACIÓN

Todavía hoy es corriente, incluso en círculos cultivados, la confusión entre verso y poesía, error éste que se debe denunciar. Guardémonos, empero, de caer en el error contrario, como hacen los que en el verso denuncian un adorno inútil, o incluso una traba nociva al libre vuelo del pensamiento poético. El verso no es un revestimiento aplicado innecesariamente a un lenguaje cuyo destino poético se desarrolla a otro nivel. La escasez del poema en prosa prueba este hecho, pues a pesar de aciertos indiscutibles, en nuestra literatura continúa siendo una excepción. "¿Quién es el que entre nosotros, escribió Baudelaire, en sus horas de ambición no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y agitada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?". Esta ambición la realizó el propio Baudelaire en sus "pequeños poemas en prosa". ¿Quién discutirá, no obstante, que el gran Baudelaire es el de las *Fleurs du Mal*? A pesar de las grandes transformaciones que ha sufrido en el curso de su historia, el verso ha sido hasta nuestros días el vehículo ordinario de la poesía, para la cual, así se debe considerar, constituye un eficaz instrumento.

Tal como ocurre con gran frecuencia, ambos modos de pensar llevan razón en lo que afirman y están equivocados en lo que niegan. Lo cierto es que el verso no es ni indispensable ni inútil, ya que el hecho de la poetización se desarrolla a ambos niveles del lenguaje, el fónico y el semántico. Sin duda, el privilegiado es el nivel semántico. Prueba de ello es que existe poéticamente el poema en prosa, mientras que el verso letrista no tiene más existencia que la musical. La poesía puede prescindir del verso, pero ¿por qué habría de prescindir de él? Un arte completo debe utilizar todos los recursos de su instrumento. Por no apelar a los recursos fónicos del lenguaje, el poema en prosa siempre semeja poesía mutilada. El verso es un procedimiento de poetización, y como tal lo debemos estudiar.

Precisemos en este punto. Al situar el verso en el nivel fónico no caemos por esto en el error sustancialista que hemos denunciado. Como veremos, el verso no existe sino en cuanto relación entre sonido y sentido. Es, pues, una estructura fono-semántica, con lo cual se distingue de los demás procedimientos de poetización, como, por ejemplo, la metáfora, que se sitúa únicamente en el nivel semántico. Para los fines del análisis debemos, pues, distinguirlo de éstos. Sin embargo, veremos que, en su estructura profunda, el verso es una *figura* semejante a las demás. Verso y metáfora tienen estructura homóloga. Su diferencia no descansa sino sobre los elementos que ambas figuras ponen en juego. Al *aislacionismo fonético* debe la poética las dificultades impenetrables que le ha deparado el verso. A decir verdad, basta con tratar de hacer el inventario, aunque no sea más que sumariamente, de la impresionante bibliografía que se le ha dedicado a aquél, para sentirse presa del desaliento. A la larga se pregunta uno si existe en verdad algo que constituya el verso francés. Considerado desde el punto de vista de la totalidad como relación sonido-sentido, veremos que, si no desaparecen aquellas dificultades, por lo menos se atenúan, al propio tiempo que ciertos hechos no explicados hasta ahora —sirva de ejemplo la supresión de la puntuación— se verán justificados.

¿En qué consiste el verso francés? Pregunta ésta aparentemente ingenua. El verso obedece a reglas convencionales, y, en consecuencia, estas reglas lo definen *a priori*.

Todo verso es "versus", o sea, retorno. Por oposición a la prosa ("prorsus"), que avanza linealmente, el verso vuelve siempre sobre sí mismo. Gerard Hopkins da de él esta definición, que recoge Jakobson: "discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica" [1]. El versus se funda en elementos sonoros, variables según las lenguas. Como se sabe, en francés es en el isosilabismo —igual número de sílabas— en el que se funda la repetición. Considerando como iguales todas las sílabas, se llamará discurso versificado a todo discurso que permita su división en segmentos que, al menos de dos en dos, cuenten con igual número de sílabas. A esto se añade la identidad de los sonidos terminales, siempre de dos en dos al menos, o rima. Digamos que el verso francés es primero homométrico, luego homofónico.

Semejante definición, sin embargo, suscita no pocos problemas. Sobre ellos volveremos ampliamente. Veremos cómo fonetistas eminentes, entre ellos Georges Lote, la discuten. De momento, le opondremos la cuestión previa. Una buena definición debe aplicarse a todo lo definido y sólo a lo definido. Ahora bien, ésta no se aplica más que al verso regular. Pero ¿qué pasa con el "verso libre", es decir, con el que no respeta metro ni rima? ¿Habrá que negarle la calidad de verso? Semejante proceder no se ajustaría a un sano método científico. Ante una definición que no cubre el conjunto de los hechos observados creemos que metodológicamente es más fecundo tratar de reelaborar la definición antes que excluir de una vez los casos aberrantes.

Es un hecho que los poetas que lo han usado consideran el verso libre como auténtico verso; también es un hecho que poetas consagrados, Claudel o Saint-John Perse, por no citar otros, se han servido

---

1 *Essais*, pág. 221.

de él y que la joven poesía francesa lo utiliza hoy casi de manera exclusiva. Cuando Claudel escribe en *La Ville*

J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre

(Yo inventé aquel verso que no tenía rima ni metro),

¿le negaremos el derecho a llamar verso a lo que no tiene "rima ni metro"? No. No *a priori;* al menos, no antes de haber tratado de encontrar una definición que abarque simultáneamente al verso regular y al verso libre, a Hugo y a Claudel.

El carácter o caracteres definitorios deben convenir a todo lo que se denomina verso, pero al mismo tiempo sólo a lo que se denomina como tal. Esto quiere decir que, en lo posible, aquéllos no deben encontrarse en lo que se considera como prosa. Tal es la razón por la que el ritmo, basado en el acento temporal, como lo definió Lote, no nos parece que pueda responder a nuestras exigencias. El ritmo existe en la prosa, y entre prosa rítmica y verso rítmico apenas vemos diferencia. Hasta es posible que en un Bossuet sea más marcado el ritmo que en un Claudel, en el cual es harto laxo. Esto no significa en manera alguna que discutamos la existencia e importancia del ritmo acentual en el verso francés, sino al contrario, como se verá.

Pero de partida desearíamos mostrarnos muy exigentes: hallar, si es que es posible, un carácter presente a la vez en Hugo y en Claudel y ausente en Bossuet y en Chateaubriand. E incluso, para satisfacer las exigencias de un método rigurosamente positivo, desearíamos hallar dicho carácter únicamente en lo escrito.

La poesía, cierto, está hecha para ser declamada. Pero no todos los declamadores recitan de la misma manera, y a menudo las diferencias son considerables. Los propios fonetistas no están de acuerdo sobre la manera de recitar versos. ¿De dónde procede este desacuerdo? La respuesta es fácil: los poetas nunca se han preocupado de dar la más ligera indicación sobre la "partición". Por lo que al ritmo

se refiere, en particular, habría sido fácil indicar con un signo el lugar de los acentos, pero los poetas nunca lo han hecho. Si queremos, pues, limitarnos a los datos objetivos indiscutibles, hemos de atenernos a lo que el poeta ha prescrito explícitamente, o sea al texto escrito. Es, pues, en el dato gráfico donde desearíamos hallar el carácter buscado.

Así, resumiendo, nuestra definición deberá llenar tres condiciones: 1) que convenga a todos los versos, regulares o libres; 2) que no se pueda aplicar a ninguna clase de prosa; 3) que se base exclusivamente en datos gráficos.

¿Existe un carácter capaz de llenar esta triple exigencia? Sí. Creemos que lo que se podría llamar el "trozado" del discurso versificado es capaz de facilitarnos el carácter específico en cuestión.

* * *

Una página en verso se distingue al primer golpe de vista de una página en prosa por su composición tipográfica. Después de cada verso, el poema continúa en la línea siguiente. Cada verso está separado del siguiente por un blanco que va desde la última letra hasta el extremo de la página.

El blanco es el signo gráfico de la pausa o silencio; signo natural, por lo demás, ya que la ausencia de letras simboliza normalmente la ausencia de voz. Hasta ahora, los teóricos de la poesía no han dado gran importancia a la pausa, sorprendente olvido éste si pensamos que los poetas nunca se han cuidado de anotar los valores musicales de las sílabas y, por el contrario, ninguno ha dejado de observar el paso tradicional a la línea siguiente después de cada verso.

En su origen, la pausa no es más que una detención de la voz, necesaria al hablante para respirar. En sí misma no es, pues, más que un fenómeno fisiológico, externo al discurso, pero que con la mayor naturalidad se ha cargado de significación lingüística.

"La cadena fónica, escribe Saussure, tiene como primer carácter el ser lineal... Considerada en sí misma, no es sino una línea en la que el oído no percibe división alguna suficiente o precisa"[2].

Ahora bien, comprender el discurso es en primer lugar dividirlo, o sea señalar las relaciones de solidaridad variable que unen a sus diversos elementos. Solidaridad a la vez lógica y gramatical, que divide el discurso en partes encajonadas: capítulos, párrafos, frases, palabras. Esta división se realiza con la mayor naturalidad según el sentido, pero se ve considerablemente facilitada si a los límites que señala el sentido se añaden límites señalados por la voz. El hablante considera como cosa natural el hacer coincidir la detención de la voz con la detención del sentido, y entonces la pausa adquirirá una significación precisa: la de indicar la independencia semántica de las unidades entre las que se interpone[3].

De esta manera, la división semántica se ve duplicada por medio de una división fónica paralela. Tenemos aquí un ejemplo de un hecho general para toda la extensión de la lengua, que se conoce con el nombre de redundancia. La lengua siempre o casi siempre expresa más de una vez lo que desea hacer comprender. Así, en "nosotros queremos", se expresa dos veces la primera persona del plural: una vez por medio de la desinencia "emos" ligada al verbo, y otra por medio de la adjunción del pronombre "nosotros", que a este título se puede considerar como redundante.

De igual modo, se puede decir que toda secuencia se halla dividida dos veces, una por el sentido y otra por el sonido. Así, la secuencia "Hace bueno. — Salgo" es divisible en dos grupos distintos: a la vez por el sonido, que señala una pausa entre ambos grupos, y por el sentido, que, al menos en un caso tan simple como éste, sería

[2] *Cours de linguistique générale,* París, Payot, 5.ª ed., 1962, pág. 15.

[3] La segmentación del discurso pone, pues, de relieve el lenguaje "analógico". Es éste uno de los hechos que muestran que la palabra es mucho menos arbitraria que la lengua.

suficiente para operar la división. Para hacer la experiencia basta con escribir así la secuencia:

hace bueno salgo.

La ausencia de toda pausa no nos impide relacionar dos grupos separados: por una parte, "hace bueno"; por otra, "salgo".

Pero no es menos cierto que la organización del dato lingüístico se ve considerablemente facilitada por la convergencia de ambos factores. Haciendo referencia a la terminología de la psicología de la forma, en este caso se podría hablar de "formas fuertes" en todos los casos en los que dos factores de estructuración obran en el mismo sentido; de "formas débiles" en el caso en el que obran en sentido contrario.

En el discurso normal, la composición de las partes encajonadas constituye una forma fuerte, ya que el paralelismo fono-semántico actúa en todos los grados de la división. La independencia de las unidades componentes del discurso, en efecto, es relativa. Dos capítulos son más independientes entre sí que dos párrafos, y éstos lo son más que dos frases. La pausa se encargará de expresar estas variaciones haciendo su duración proporcional con el grado de independencia. Al nivel de la frase, en el cual la solidaridad psicológica de los elementos se reduplica por la solidaridad gramatical, la lengua escrita ha optado por sobrecargar los blancos con signos especiales, llamados "signos de puntuación". En francés son dos los principales: el punto y la coma. Estos signos, a los que Damourette llama "signos pausales"[4], no son los únicos que señalan la pausa, pues todos los blancos tienen esta misma función. Pero indican una articulación a la vez psicológica y gramatical. Entre ellos existe una jerarquía: el punto indica fin de frase, es decir, de un conjunto que, por el hecho de

[4] Por oposición a los "signos melódicos", puntos de interrogación, de exclamación, etc. *Traité moderne de ponctuation,* París, Larousse, 1939, página 10.

tener sentido completo en sí mismo, puede existir aisladamente. La coma, por su parte, separa grupos que, aunque no pueden existir aisladamente, gozan, con todo, de cierta autonomía relativa. La coma, nos dice Damourette, "representa las pequeñas pausas que separan en una frase ciertos elementos ligados sólo de manera bastante laxa con los términos a los que se refieren" [5].

Tal es el sistema organizativo del discurso que reina en la prosa. ¿Qué ocurre con el lenguaje versificado? Consideremos estos dos versos de Verlaine:

> Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
> Faisait voler la grive à travers l'air atone.
>
> (Recuerdo, recuerdo, ¿qué quieres de mí? El otoño
> Hacía volar a un zorzal a través del aire inmóvil.)

Entre ambos versos se intercala una pausa, llamada "pausa métrica" porque su función es significar que el metro está cumplido y el verso terminado. Ahora bien, aquí la pausa no tiene valor semántico. Efectivamente, separa dos unidades estrechamente solidarias, el sujeto —"el otoño"— y el verbo —"hacía volar"—. Pero ¿cómo se puede distinguir entre la pausa métrica y la pausa semántica? Oralmente, ambas se indican por medio de un silencio, y no existe medio alguno para diferenciarlas. En consecuencia, hay que dar a ambos sistemas de pausas un mismo valor, o semántico, o métrico, o ambos a la vez. La estructura a la vez métrica y semántica del discurso se ve traicionada en todos los casos. En efecto, los silencios dividen la secuencia en tres grupos:

> Souvenir, souvenir, que me veux-tu? —
> L'automne —
> Faisait voler la grive à travers l'air atone. —

Tenemos, pues, tres versos y tres frases allí donde en realidad no existen más que dos versos y dos frases.

[5] *Ibid.*, pág. 13.

Si el declamador quiere evitar este grave daño, puede elegir entre dos posibilidades: o bien ignorar la pausa métrica, o bien, por el contrario, suprimir la pausa semántica. Examinémoslas una a una.

En el primer caso, la declamación se conforma con el sentido y, haciendo la pausa después de "que me veux-tu?", liga sin interrupción "l'automne" con "faisait voler". Tenemos:

> Souvenir, souvenir, que me veux-tu? —
> L'automne faisait voler la grive à travers l'air atone. —

Aquí la declamación respeta la frase, pero ignora el verso, y al hacerlo así, va en contra de un principio que Grammont enuncia formalmente en estos términos: "Cuando hay conflicto entre metro y sintaxis, siempre lleva ventaja el metro, y la frase debe plegarse a sus exigencias. *Todo verso, sin excepción posible,* va seguido de una pausa más o menos larga" [6]. Prueba de ello es que entre dos versos seguidos no se prohibe el hiato. Pero lo cierto es que el simple buen sentido nos dice que en un discurso versificado no se puede ignorar la versificación. La declamación arriba indicada es, pues, inadecuada poéticamente, y debe ser desterrada sin restricción.

Queda la segunda posibilidad: la de suprimir la pausa semántica y recitar los versos de esta manera:

> Souvenir souvenir que me veux-tu l'automne
> Faisait voler la grive à travers l'air atone.

Esta manera de declamar puede aparecer como aberrante. En efecto, al ignorar el punto, debilita la estructura de la frase. La palabra "l'automne" se liga sin intermediario con las palabras que preceden, con las cuales nada la relaciona sintácticamente, y, por el contrario, se ve separada de las palabras que la siguen, con las cuales, empero, es sintácticamente solidaria. Se da, pues, una ruptura del paralelismo fono-semántico que normalmente asegura la estructuración de la frase.

[6] *Le vers français,* París, Picard et fils, 1904, pág. 35.

Todos los hechos, no obstante, como se verá, abogan en favor de esta solución.

En primer lugar, es muy significativo el hecho de que para indicar este tipo de declamación hayamos suprimido con la mayor naturalidad los signos de puntuación. En efecto, al hacerlo así hemos adoptado una forma de notación ampliamente puesta en práctica por la poesía moderna a partir de finales del siglo XIX. En este rechazo de la puntuación se ha querido ver una coquetería de los poetas. Ya que se trata de un fenómeno tan generalizado, desconfiemos de semejantes explicaciones. Los poetas, efectivamente, comprendieron que "el conflicto entre el metro y la sintaxis" procedía de la esencia misma del verso. Los dos sistemas de pausas entran necesariamente en competencia, y, si queremos salvar el metro, hemos de sacrificar la sintaxis. Es posible incluso que el fin perseguido de manera nebulosa por el verso sea precisamente el de dislocar la sintaxis. Pero no nos adelantemos. De momento nos basta con haber hecho encajar en el expediente un hecho al que la poética no siempre ha concedido la atención que merece.

Véase cómo justificaba Apollinaire la no puntuación: "Es una novedad. Me pareció que la puntuación entorpecía de manera singular el vuelo de un poema. Éste realiza su carrera alada de un solo golpe. Es evidente que no se entiende, pero ¿no es cierto que eso no tiene ninguna importancia?" [7]. Es decir que, según Apollinaire, el verso no puntuado se recita *de un solo golpe*, o sea sin hacer pausa ni siquiera allí donde lo exige el sentido. Estos dos versos de Aragon, por ejemplo,

> Je crierai je crierai Ta lèvre est le verre où
> J'ai bu le long amour ainsi que du vin rouge,
>
> (Gritaré gritaré Tu labio es el vaso en que
> He bebido el amor duradero como vino tinto),

[7] De acuerdo con un artículo aparecido en *l'Oeuvre* del 5 de febrero de 1935 y firmado por H. S.

no se pueden recitar más que tal como están escritos. Se marcará la pausa métrica tras "le verre où", es decir, entre los dos versos; por el contrario, se omitirá la pausa entre "je crierai" y "Ta lèvre", es decir, entre las dos frases. Así, en estos dos ejemplos, la versificación parece que invierte las reglas del discurso normal, pues impone una pausa allí donde el sentido no la admite y no hace pausa donde el sentido la exige.

Es cierto que los dos ejemplos que hemos presentado ponen por obra un procedimiento especial, conocido con el nombre de "encabalgamiento". El encabalgamiento consiste en que una frase termina en medio del verso. Como se sabe, esta práctica fue proscrita del todo en el siglo XVII. En el siglo anterior, sin embargo, había estado en uso. En el prefacio póstumo de *La Pléiade* escribe Ronsard: "J'ay esté d'opinion, en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'estaient pas bons en nostre poésie; toutefoys, j'ay cogny depuis le contraire par la lecture des bons auteurs grecs et romains". ("En mi juventud pensaba que los versos que montan uno sobre otro no eran buenos en nuestra poesía; luego, en la lectura de los buenos autores griegos y romanos, me di cuenta de lo contrario".) Finalmente llegó Malherbe, y con él, según Boileau,

> Les Stances avec grâce apprirent à tomber
> Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
>
> (Las estrofas aprendieron a extinguirse con gracia
> Y el verso no osó cabalgar sobre otro verso.)

Hagamos notar en este punto que a partir de los románticos se volvió al encabalgamiento, y que en algunos casos se llegó incluso a practicarlo de manera sistemática, por ejemplo en la *Hérodiade* de Mallarmé. Pero no es aquí donde se halla el problema fundamental. En efecto, en sentido estricto, el encabalgamiento no es sino un caso especial del conflicto metro-sintaxis que se observa en todos los versos.

Este conflicto descansa sobre la concurrencia de dos sistemas de pausas no discernibles. Para anularlo del todo sería necesaria una coincidencia perfecta entre pausa métrica y pausa semántica. Ahora bien, no hay poema francés conocido en el que se dé semejante coincidencia.

Examinemos estos dos célebres versos:

Ariane, ma soeur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

(Ariadna, hermana, de qué amor herida
moriste en las orillas en que quedaste abandonada.)

El primero de estos dos versos lleva tres pausas semánticas iguales, indicadas por medio de comas, las cuales en los tres casos recaen sobre pausas rítmicas. Parecería, pues, que existe coincidencia. Pero observemos mejor. El valor de las tres pausas rítmicas es desigual: la primera indica el final de un metro; la segunda, el final de un hemistiquio; la última, el final de un verso. Pausas semánticas iguales corresponden, pues, a pausas rítmicas desiguales. En el segundo verso, por el contrario, las pausas rítmicas no van indicadas por medio de signos de puntuación, y, por tanto, no corresponden a pausas semánticas.

Lo que hicieron los clásicos fue *reducir al mínimo* la discordancia entre el sonido y el sentido. Trataron, por una parte, de evitar el encabalgamiento, es decir, una pausa grande en medio de un verso, y, por otra, trataron de hacer que la terminación de sus versos coincidiese con pausas semánticas, es decir con puntos o comas. Con ello, repitámoslo, redujeron el conflicto, pero no lo eliminaron. Para asegurar una convergencia absoluta entre ambos sistemas sería necesario un paralelismo exacto entre pausa métrica y pausa semántica, o sea que la pausa de la terminación de los versos correspondiese siempre a una determinada pausa semántica (por ejemplo, a final de frase) a partir de la cual se pudiese asegurar la proporcionalidad. Por ejemplo:

pausa métrica		*pausa semántica*
fin de hemistiquio	=	fin de frase (o punto)
fin de verso	=	fin de proposición (o coma)
fin de metro	=	fin del núcleo de la proposición

Ahora bien, teniendo en cuenta exclusivamente el final del verso, en los clásicos se observan por igual comas o puntos, lo cual basta para romper el paralelismo. Pero lo cierto es que, al ingeniárselas para terminar los versos con signos de puntuación, los clásicos suavizaron el conflicto entre verso y gramática. Hay que añadir, empero, que no siempre respetaron esta regla, tal como nos lo va a mostrar en seguida la estadística. Por ejemplo, en

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé,

(Desde que los dioses enviaron a estas orillas
A la hija de Minos y de Pasifae),

observamos que el final del primer verso no está puntuado y que, en consecuencia, la pausa métrica más fuerte no coincide con una pausa semántica. La declamación hará un silencio en un lugar en que el sentido no lo requiere.

La ausencia de puntuación al final de verso constituye, pues, un fenómeno de ruptura del paralelismo sonido-sentido que normalmente asegura la estructuración fuerte del discurso, hecho que nos permitirá dar paso a nuestro segundo argumento, sacado de la comparación de la poesía consigo misma a través de su historia.

Esta comparación la vamos a hacer desde un doble punto de vista, intensivo y extensivo.

La frase es una totalidad lógico-gramatical, pero esta totalidad es orgánica, lo cual significa que se la puede analizar en unidades menores: oraciones, grupos sintácticos, palabras. La rama de la lingüística llamada "sintagmática" tiene precisamente por objeto la deter-

minación exacta de las unidades que componen la frase [8]. No entraremos en el detalle de semejante análisis, cuyo debate, por otra parte, continúa abierto. Bástenos con saber que la cohesión gramatical implica diferencias de grado, lo cual significa que la discordancia metro-sintaxis que hemos observado en el verso admite variación intensiva. Según que la pausa de final de verso caiga entre dos oraciones o entre dos grupos sintácticos o dentro de tales grupos, la discordancia crece en intensidad. Podemos, pues, comparar desde un punto de vista intensivo las distintas épocas de la poesía francesa al nivel del agramaticalismo.

Ahora bien, la historia de la poesía muestra un crecimiento progresivo de este carácter. Del clasicismo al romanticismo y del romanticismo al simbolismo se puede ver cómo el final de verso atenúa cada vez más la solidaridad gramatical.

Cuando el final de verso no recae sobre un signo de puntuación, los clásicos lo revisten al menos de un grado relativamente débil de cohesión sintáctica.

En efecto, o bien separa dos oraciones distintas, ya coordinadas,

Mes yeux sont éblouis du jour que je revois
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.

(Mis ojos se deslumbraron desde el momento en que volví a ver
Y mis rodillas temblorosas no me sostienen);

ya subordinadas,

J'ai demandé Thésée au peuple de ces bords
Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts.

(He pedido a Teseo a las gentes de las orillas
En que se ve al Aqueronte perderse en el país de los muertos),

o bien separa grupos sintácticos distintos, por ejemplo la circunstancia y el resto de la oración:

[8] Cf. sobre esto Knud Togeby, *Structure immanente de la langue française*, Copenhague, 1951.

Sur quel espoir nouveau, dans quels heureux climats
Croyez-vous découvrir la trace de ses pas?

(¿Con qué nueva esperanza, en qué feliz región
Piensas poder descubrir la huella de sus pasos?),

o incluso el grupo sujeto y el grupo complemento, como en los versos antes citados, en los que el final de verso separa "les Dieux ont envoyé" y el complemento directo "La fille de Minos et de Pasiphaé".

Pero en la poesía clásica nunca vemos que el límite de un verso quiebre un grupo sintáctico, es decir, un conjunto que no tolera una pausa semántica. Son los románticos los que en el límite del verso atentan contra los grados superiores de solidaridad gramatical.

Así, en este ejemplo de Hugo,

Comme si l'on voyait la halte des marcheurs
Mystérieux que l'aube efface en ses blancheurs,

(Como si se viera la parada de caminantes
Misteriosos que el alba borra con su blancura),

la pausa separa el sustantivo y el epíteto, es decir, unidades eminentemente solidarias.

No obstante, en este caso se trata de dos palabras léxicas, es decir, de unidades con una especie de existencia lingüística autónoma. Por el contrario, las palabras gramaticales (preposiciones, conjunciones, etcétera) son vacías y nunca se pueden disociar de las palabras llenas con las cuales se unen. Pero los simbolistas no temieron cerrar el verso con semejantes palabras; por ejemplo,

Ses pieds dans les glaïeuls il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme.
(RIMBAUD)

(Duerme con sus pies sobre gladiolos. Sonriendo como
Sonreiría un niño enfermo, duerme un rato.)

Por su parte, Verlaine corta entre el artículo y el sustantivo:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De çà de là
Pareil à la
Feuille morte.

(Y me voy
Con aire malo
Que me lleva
De aquí y de allá
Semejante a la
Hoja muerta.)

En el verso quinto, la pausa separa dos términos, el artículo "la" y el sustantivo "feuille", cuya solidaridad es tan grande que algunos teóricos de gramática los consideran como una sola unidad morfológica. Mallarmé va aún más lejos:

A toutes jambes, Facteur, chez l'
Editeur de la décadence.

(A toda prisa, cartero, a casa del
Editor de la decadencia.)

En este caso detiene el verso tras un artículo elidido, elisión que precisamente refuerza la idea de la cohesión con el nombre.

Más aún, en este ejemplo,

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves),

[Qué sepulcral naufragio (tú
Lo sabes, espuma, pero sigues babeando)],

la pausa separa un pronombre de su verbo, y precisamente recién abierto un paréntesis.

Finalmente, en estos versos de Aragon,

Je crierai Je crierai Mes yeux que j'aime où êtes-
Vous Où es-tu mon alouette ma mouette,

(Gritaré Gritaré Ojos míos que amo dónde estáis*
Dónde estás alondra mía mi gaviota),

tenemos una especie de modelo ejemplar de la figura. La pausa métrica recae sobre un guión, al paso que no existe pausa semántica alguna que venga a separar en el segundo verso frases distintas. A menos de cortar la palabra por medio, aquí nos damos de cara con los límites del procedimiento [9].

Tratemos ahora de cuantificar el fenómeno, adoptando a este fin el punto de vista siguiente. Teniendo en cuenta que la pausa de final de verso es la más larga de todas las pausas métricas y que es la única que se ha de observar siempre, debemos, si deseamos reducir la discordancia entre metro y sintaxis, hacerla coincidir con una pausa semántica fuerte, es decir, con un punto o al menos con una coma. Tal es lo que, por lo demás, trataron de hacer los clásicos. A fin de observar la variación histórica del fenómeno nos resta, pues, calcular en las distintas épocas la frecuencia relativa de los finales de verso no puntuados.

Para ello hemos seleccionado al azar cien versos, en diez series de diez unidades cada una, entre los nueve poetas siguientes: tres

---

* En español resulta imposible corroborar la clara intención del autor. (*N. del T.*)

9 Un poeta inglés, Dylan Thomas, ha franqueado estos límites. Escribe así la palabra "soft":

so
¡f!
t

y nos parece que más lejos no se puede llegar.

clásicos (Corneille, Racine, Molière), tres románticos (Lamartine, Hugo, Vigny) y tres simbolistas (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé).

Los resultados numéricos los damos en la tabla I:

TABLA I

Pausas métricas no puntuadas (en 100 versos)

autores	número	total	media
Corneille	12		
Racine	11	33	11 %
Molière	10		
Lamartine	18		
Hugo	15	57	19 %
Vigny	24		
Rimbaud	29		
Verlaine	36	117	39 %
Mallarmé	52		

Cálculo de X_2 [10]

grupos	valor		valor límite	tasa (umbral de probabil.)	diferencia
tres clásicos	0,16	<	3,32	0,10	no significativa
tres románticos	1,93	<	3,32	0,10	no significativa
tres simbolistas	22,55	>	6,44	0,01	significativa
clásico-románt.	13,22	>	4,78	0,01	significativa
románt.-simbol.	22,55	>	4,78	0,01	significativa

[10] En nuestros cálculos hemos utilizado el cómodo método de Mlle. Bacher (publicado en B. I. N. O. P., núm. 1, 1957).
Las cifras anteriores dan el valor del NR. Para obtener X_2 basta con multiplicar por 1,38.

¿Cómo interpretar estos datos? La diferencia, como lo prueba el cálculo de X_2, es ampliamente significativa. Se mueve desde una media de 11 % en los clásicos a 19 % en los románticos, terminando con 39 % en los simbolistas. En Mallarmé, esta media alcanza hasta 52 %, o sea un límite de más de un verso no puntuado sobre dos. Nos parece que en ello podemos ver una línea de evolución, una especie de ley tendencial de la poesía francesa. De esta manera, en el curso de estos tres períodos de su historia, la versificación no ha cesado de aumentar la divergencia entre metro y sintaxis, *yendo siempre más lejos en dirección al agramaticalismo.*

Este carácter, notémoslo, no es accidental. Es interesante comprobar que clásicos y románticos forman familias homogéneas, como lo prueba el control estadístico. Y si ello no es cierto en lo concerniente a los simbolistas, la culpa es exclusivamente de Mallarmé, el cual, tanto en este como en otros campos, forzó el procedimiento. Pero con Verlaine y Rimbaud volvemos a hallar la homogeneidad. Esto, en todo caso, constituye un resultado estilístico interesante que abre una posibilidad de clasificar a los poetas de acuerdo con un carácter hasta ahora descuidado. Y sobre todo muestra que la divergencia no se debe al azar. Hay, pues, que buscar su significado.

No hay duda de que, aunque sin éxito, los clásicos trataron de suprimir la divergencia. Lo contrario hicieron los románticos, y mucho más aún los simbolistas, tal como lo hemos probado desde el doble punto de vista intensivo y extensivo. ¿Cuáles son las conclusiones que hay que sacar de estos hechos? ¿Que nos hallamos enfrentados a dos conceptos opuestos de la poesía o, al contrario, que la poesía no ha hecho más que progresar en la asunción de su verdadera naturaleza? ¿Constituye el agramaticalismo un accidente o lo propio de la versificación?

Hay algo que nos lleva a optar por la segunda hipótesis, y es que este carácter de agramaticalismo es el único que se halla a la vez en el verso regular y en el verso libre; es, pues, el único carácter ver-

daderamente definidor, ya que se encuentra en todo lo definido. Observemos estos versos de Claudel:

Ni
Le marin, ni
Le poisson qu'un autre poisson à manger
Entraîne, mais la chose même et tout le tonneau
Et la veine vive
Et l'eau même et l'élément. Je joue, je resplendis.

(Ni
El marino, ni
El pez que a otro pez a comer
Enseña, sino la cosa misma y todo el barril
Y el venero vivo
Y el agua misma y el elemento. Yo juego, yo brillo.)

Vemos que aquí no coincide el corte del verso con el corte de la frase. El poeta no duda en pasar a la línea siguiente tras la conjunción "ni", mientras, por el contrario, en un mismo verso —el último— pone dos frases distintas. Ahora bien, como se trata de verso libre, por definición no obedece a traba alguna, de metro o de rima. No podemos pensar que el corte se halle aquí subordinado a las necesidades del número de sílabas o a los imperativos de la rima. La ruptura del paralelismo fono-semántico en este caso es, pues, deliberada. Constituye un fin buscado por sí mismo; es, pues, un factor efectivo de versificación. O, mejor aún, este factor es el que conviene a lo solo definido. En efecto, lo que se llama "poema en prosa" no difiere del verso libre más que por su respeto a las reglas del paralelismo. Sea, por ejemplo, un trozo cualquiera de un *Petit poème en prose* de Baudelaire:

Malheureux peut être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!

Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a déjà longtemps qu'elle a disparu!

Elle est belle, et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde, et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres.

(Desdichado puede ser el hombre, pero ¡feliz el artista a quien consume el deseo!

Ardo en deseos de pintar a la que se me apareció tan poco y que huyó tan pronto, como algo bello y nostálgico tras el viajero nocturno. ¡Cuánto tiempo hace que desapareció!

Es hermosa, y más que hermosa; es sorprendente. En ella abunda lo negro, y cuanto ella inspira es nocturno y profundo. Sus ojos son dos grutas en las que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: es una explosión en las tinieblas.)

¿Por qué este poema se llama prosa, y verso el de Claudel? ¿Cuál es su rasgo distintivo? Únicamente éste: el poema de Baudelaire corta siempre a fin de frase; respeta el paralelismo de las dos estructuras, fónica y semántica, cosa que Claudel no hace. Ahí está, pues, el único criterio que establece la distinción entre verso libre y prosa.

La conclusión se impone: el verso no es agramatical, sino antigramatical. Es una desviación respecto a las reglas de paralelismo entre sonido y sentido imperante en toda prosa. Desviación sistemática y deliberada, ya que se ha acentuado con el correr de los siglos, a pesar de las trabas prosódicas comunes, y se ha mantenido en el verso libre, en el cual no existen estas trabas.

Desde un punto de vista estrictamente estructural podemos, pues, definir el verso negativamente: *el verso es la antifrase.*

En efecto, ¿qué es la frase? Problema éste harto difícil y siempre debatido, como lo prueban las doscientas definiciones distintas recogidas por E. Lerch. Los lingüistas, sin embargo, definen en general la frase de acuerdo con dos niveles:

1) *Con el nivel semántico,* que a su vez se desdobla en *a)* plano psicológico (la frase es la unidad con sentido completo en sí misma.

Tras un largo análisis, G. Antoine adopta esta definición de Haas: "El correlato lingüístico de una representación de conjunto"); *b*) plano gramatical (la frase es el conjunto de palabras sintácticamente solidarias. A. Martinet la define de esta manera: "Un enunciado cuyos elementos se relacionan con uno o varios predicados coordinados" [11]. Los "stemmas" de L. Tesnière [12] hacen evidente esta serie de "conexiones" jerarquizadas que constituyen la unidad gramatical de la frase).

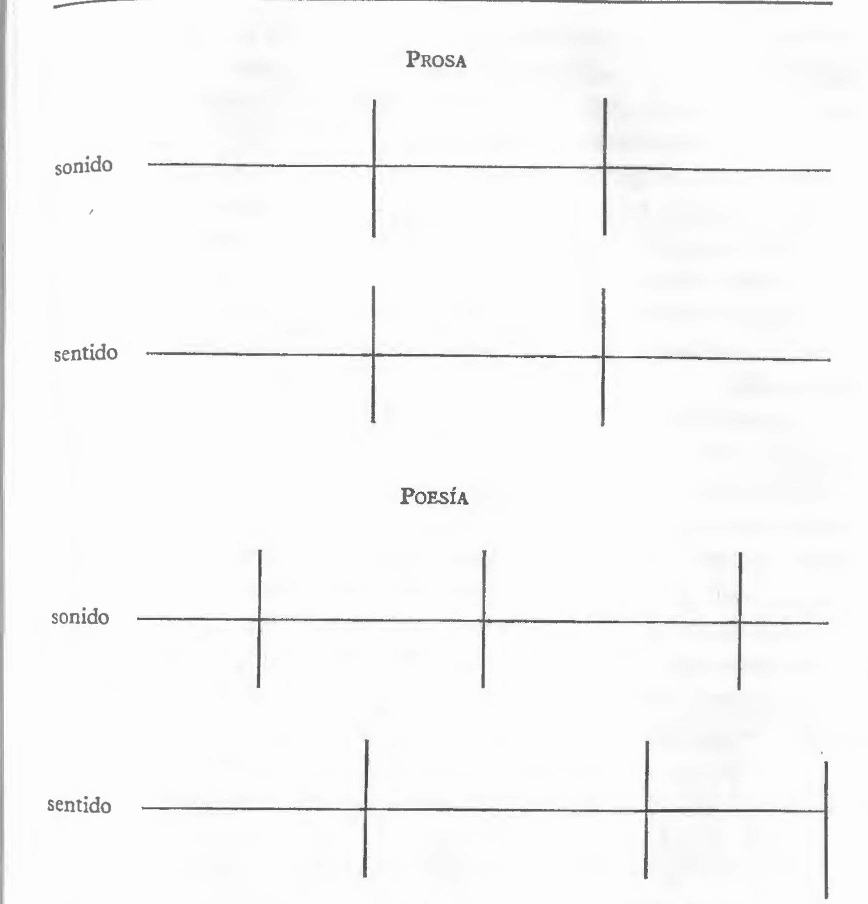
2) *Con el nivel fónico:* aquí se define la frase a la vez por la entonación y por la pausa. Pero, mientras la pausa es inmutable, la entonación es variable. La frase interrogativa se concluye con una subida de la voz; la frase declarativa, con un descenso. Pero ambas se terminan inevitablemente con una pausa, y los signos melódicos siempre son simultáneamente signos pausales.

En definitiva podemos, pues, dar una doble definición de la frase: por una parte, aquello que presenta un sentido completo; por otra, lo comprendido entre dos pausas. La frase es, pues, una unidad a la vez por el sonido y por el sentido. Pero esta doble definición sólo es posible cuando el lenguaje asegura el riguroso paralelismo entre las estructuras sonoras y las semánticas. En consecuencia, no es válida más que en prosa. En el verso, esta doble definición es inaplicable.

Para que sea aplicable es necesario que la cadena verbal permita su división por ambos factores en los mismos puntos, que es lo que ocurre en la prosa. En el verso se rompe el paralelismo: lo que ofrece un sentido completo, es decir, la frase, no queda comprendido entre dos pausas; y lo comprendido entre dos pausas, es decir, el verso, no ofrece un sentido completo. Esto lo podemos simbolizar en un esquema en el que sonido y sentido están representados por dos líneas horizontales, y los cortes, por trazos verticales.



11 *Éléments de linguistique générale*, París, Armand Colin, 2.ª ed., 1961.
12 *Éléments de syntaxe structurale*, París, Klincksieck, 1959.



(Podríamos representar la intensidad de la divergencia variando la distancia que separa los trazos verticales de cada línea y los trazos correspondientes de la otra línea.)

De esta manera vemos que el verso opera la disociación de los dos factores de estructuración que la prosa asocia. Sin duda, cuando dos signos son portadores de la misma significación, uno de ellos parece inútil. Pero con la mayor frecuencia esta inutilidad —o redun-

dancia— no es más que aparente. La convergencia de los dos signos garantiza de hecho la seguridad de la comunicación. Con la redundancia el lenguaje trata de construir estructuras fuertes. Es éste uno de los principios fundamentales de la estrategia lingüística. Y precisamente este principio lo toma la versificación a contrapelo. Parece como si el poeta buscase en todo la forma de debilitar las estructuras del discurso, como si su objeto, en definitiva, fuese poner dificultades al mensaje. Esta conclusión es evidentemente paradójica: el verso, considerado tradicionalmente como algo de más, nosotros lo reducimos (tal es nuestra opinión) a algo de menos. Nos parece una pura negatividad.

Negatividad parcial, ciertamente. En efecto, de los dos factores en presencia, se conserva el sentido, es decir, el conjunto de las relaciones léxico-gramaticales, y en la mayoría de los casos esto basta para estructurar el discurso. Volveremos sobre esto al final del capítulo. Aunque las pausas no sean indispensables para la articulación del mensaje, es evidente que le sirven de apoyo positivo. Es indudable que la dislocación del sistema de pausas tiene por efecto una desestructuración —limitada, pero efectiva— del mensaje poético. Y parece en forma clara que tal es el objeto consciente o inconscientemente perseguido por el poeta.

Por inesperada que sea, semejante concepción podría acogerse a altos modelos, en particular a Mallarmé, con quien se asocia generalmente la idea de oscuridad. No obstante, el oscurismo poético constituye la doctrina de una sola escuela particular. La poesía simbolista no es toda la poesía. Por lo tanto, antes de llegar a semejante conclusión habremos de esperar que otros aspectos del verso vengan a confirmarla.

Sea de ello lo que fuere, aunque este carácter sea el único constante en todos los versos, no por ello sacaremos, empero, la conclusión de que sea el más importante. Por el contrario, creemos que el verso propiamente dicho es el verso regular. Ciertamente, el metro y la rima tienen un rendimiento mayor. Pero el rendimiento poético del

no paralelismo —al cual en sentido amplio se podría llamar encabalgamiento— no es nulo. La experiencia siguiente nos podría dar su medida. Tomemos una frase de la prosa más vulgar, por ejemplo una información cualquiera de un periódico: "Hier, sur la Nationale sept, une automobile roulant à cent à l'heure s'est jetée sur un platane. Ses quatre occupants ont été tués". Rompamos el paralelismo y escribamos así la frase:

Hier, sur la Nationale sept
Une automobile
Roulant à cent à l'heure s'est jetée
Sur un platane.
Ses quatre occupants ont été
Tués.

(Ayer en la nacional siete
Un automóvil
A cien por hora se lanzó
Contra un plátano.
Sus cuatro ocupantes
Se mataron.)

Es evidente que esto no es poesía, lo cual muestra a las claras que el procedimiento por sí solo, sin la ayuda del resto de las figuras, carece de capacidad para producirla. Pero, hay que afirmarlo, ya no es únicamente prosa. Las palabras se animan, se produce una corriente como si la frase estuviese, por la sola virtud de su engañosa división, a punto de despertar de su sueño prosaico.

* * *

Pasemos ahora al verso regular, definido, como se sabe, por el metro y la rima. Empecemos por esta última, con frecuencia denigrada. No obstante, el hecho es que en nuestra lengua nunca se ha podido imponer el verso blanco. Y bien conocida es la paradoja de que Verlaine la maldijo ¡en versos rimados regularmente!:

O qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

(¡Oh!, ¡quién dirá los errores de la rima!
¿Quién fue el crío sordo o el loco de remate
Que forjó esta alhaja barata
Que suena a hueco y falso bajo la lima?)

No debe extrañar, sin embargo, el que Verlaine haya denunciado la rima en un *Art poétique* que plantea por principio "ante todo la música". Débil recurso musical, en efecto, la repetición incansable de un mismo sonido. ¿Cuál es entonces la función de la rima? Se ha querido ver en ella un auxiliar del metro. Ella sería la encargada de indicar la terminación del verso. Así, en una obra reciente se nos dice que "la perennidad y la omnipotencia de la rima, al igual que la del metro aritmético, pertenecen a la naturaleza de la lengua. La rima es el corolario de un verso fundado únicamente en el número de las sílabas, carácter insuficiente por sí solo para establecer el versus" [13]. Y hagamos observar en este punto la conformidad del poeta: "Es la rima... la que dicta cuándo se ha de pasar a la línea siguiente", escribe Aragon [14].

De hecho, semejante concepción encierra una contradicción. La rima no es simple repetición de sonidos, sino repetición de sonidos terminales. La posición terminal de la rima se halla implícita en su propia definición: "Homofonía de la *última* vocal y de los fonemas que eventualmente la siguen" [15]. Así, no es la rima la que indica la terminación del verso, sino que es la terminación del verso la que indica la rima. La rima por sí sola no solamente es incapaz de concluir el verso, sino que ni siquiera aparece como tal si no se halla acentuada [16]. Y por nuestra cuenta añadiríamos: si no va seguida de una pausa, sin lo cual no es discernible de la homofonía interna. Es la pausa la que hace un solo verso de

13 P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Valéry*, París, Klincksieck, 1953, pág. 107.
14 Prefacio a *Les yeux d'Elsa*, París, Seghers, 1946.
15 Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, París, P. U. F., 1961. (La cursiva es nuestra.)

Tristement dort une mandore.
(MALLARMÉ)

(Una bandola duerme triste.)

Efectivamente, la rima y el acento podrían escindir el verso en dos:

Tristement dort
Une mandore.

Lo cierto es que la rima no es un instrumento, un medio subordinado a otra cosa. Es un factor independiente, una figura que se añade a las demás. Y como la de éstas, su verdadera función sólo aparece al ponerla en relación con el sentido.

Como se sabe, la relación sonido-sentido es arbitraria. Pero esto no es cierto más que en el caso del signo aislado. En cuanto pasamos al sistema reaparece la motivación. En efecto, las relaciones entre los significantes son las mismas que las relaciones entre los significados, principio fundamental éste sin el cual no podría funcionar ninguna de las lenguas. Ahora bien, "como el mecanismo lingüístico todo rueda sobre identidades y diferencias" (Saussure), este principio se enuncia en dos fórmulas:

1)	$Se_1 = Se_2$	$Se_1 \neq Se_2$
	$\downarrow$	$\downarrow$
2)	$So_1 = So_2$	$So_1 \neq So_2$

16 Así lo prueba la experiencia llevada a cabo en el Collège de France, en la que participó André Spire. Cf. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, París, José Corti, 1949, págs. 150-51.

Significantes diferentes tendrán significados diferentes; significantes total o parcialmente semejantes tendrán significados total o parcialmente semejantes. Sobre este principio se funda la motivación relativa de la flexión y de la derivación.

Sin embargo, este principio no es perfecto. Para expresar significados diferentes, la lengua en principio debería utilizar los significantes más diferentes posible. Pero este procedimiento, como escribe A. Martinet, "sería incompatible con los márgenes articulatorios y con la sensibilidad auditiva del ser humano". Por ello, todas las lenguas han considerado más económico el servirse del sistema llamado de la doble articulación, que permite expresar un número ilimitado de significaciones con sólo unos cuarenta sonidos elementales o fonemas.

Pero las consecuencias de este sistema son claras: conduce a la lengua a la homofonía. Significados diferentes se expresarán por medio de significantes parcial o totalmente semejantes (homonimia), y el hombre deberá someterse al aprendizaje de lo que en su propia lengua es semejanza arbitraria y de lo que es semejanza motivada. De hecho, y es éste un punto esencial, la experiencia demuestra que todos los usuarios tienden a la motivación. La semejanza sonora siempre sugiere un parentesco de sentido, y para luchar contra esta tendencia la palabra aplica espontáneamente una regla de compensación: evita la unión de los homónimos o la concurrencia de los homófonos dentro de una misma frase, y cuando no lo puede evitar, insiste sobre la diferencia. Así, se dice "je ne *p*eux ni ne *v*eux", poniendo de relieve por medio de un acento de insistencia las dos consonantes iniciales de ambos homófonos. Semejante principio de compensación es precisamente lo contrario de la postura de la rima.

En efecto, la rima es tal por su ubicación. Puesta a la terminación del verso, exactamente antes de la pausa, recibe por el hecho mismo un acento especial. La homofonía se impone a nuestra atención. Con ello, el paralelismo diferencial queda roto.

Hay semejanza de sonidos allí donde no existe semejanza de sentidos. A significados propuestos como diferentes responden significantes percibidos como semejantes. La rima echa por tierra el paralelismo fono-semántico sobre el que descansa la seguridad del mensaje. Una vez más parece como si el poeta, en oposición a las exigencias normales de la comunicación, buscase la manera de aumentar los peligros de la confusión.

En apoyo de esta afirmación podemos además invocar la evolución de la rima a través de la historia del verso francés.

Efectivamente, en la historia de la rima dominan dos hechos aparentemente contradictorios.

En primer lugar, el reforzamiento progresivo de la identidad sonora. En la Edad Media se contentan con la asonancia, o sea, con una homofonía limitada únicamente a la vocal terminal. A partir del siglo XIII pierde terreno la asonancia, cediendo progresivamente su lugar a la rima propiamente dicha. Más tarde, en el siglo XIX, surge la exigencia de la rima rica, es decir, de una rima que engloba a la consonante de apoyo de la última vocal.

Semejantes exigencias tornan la rima harto difícil. En francés en particular, el número posible de rimas es terriblemente limitado, y si tenemos en cuenta las necesidades del sentido, pronto llegamos al límite de las posibilidades de la rima francesa [17].

Por tanto, parecería legítimo dar satisfacción a las exigencias de la rima explotando el fondo de las homofonías semánticas. En efecto, existen dos clases de homofonías. Una de ellas, de la que ya hemos hablado, rige las palabras simples. Fundada en la contingencia de la lengua, se halla desprovista de sentido. Por ejemplo, "saison-maison" (estación-casa), "soeur-douceur" (hermana-dulzura), etc. La otra, por

[17] En P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de P. Valéry*, París, Klincksieck, 1953, págs. 108 a 116, se encontrarán interesantes estadísticas sobre este punto. Sobre un millón y medio de rimas posibles, la doble exigencia de riqueza y de no gramaticalidad solamente queda con 40.000.

el contrario, tiene un sentido. Se trata de la homofonía de las palabras que no son simples más que en apariencia y que en realidad están compuestas por un radical y por un afijo. Tales son, por ejemplo, "bonheur" (dicha) y "malheur" (desdicha). Tales son sobre todo las llamadas rimas gramaticales por la razón de que la homofonía radica en un mismo sufijo o en una misma desinencia. Por ejemplo, "chanteront" (cantarán) y "danseront" (bailarán), o "prendre" (coger) y "rendre" (producir). Aquí, como se ve, la homofonía es significante. Pero al propio tiempo multiplica las posibilidades de la rima, por lo cual a dichas combinaciones se las ha calificado de "rimas fáciles".

Pues bien, a partir del siglo XVII estas rimas son formalmente rechazadas por la versificación francesa. En los poetas del Renacimiento se hallan en abundancia. Así, Du Bellay no teme aparear dos formas del mismo pronombre:

> Maintenant la Fortune est maistresse de moy
> Et mon coeur qui soulait estre maistre de soy
>
> (Ahora la Fortuna es dueña de mí,
> Y mi corazón que solía ser dueño de sí),

y Ronsard dos formas verbales (tercera persona del futuro) que riman dos veces:

> Avant le temps tes tempes fleuriront
> De peu de jours ta fin sera bornée,
> Avant le soir se clorra ta journée
> Trahis d'espoir tes pensers périront:
>
> Sans me fléchir tes escrits flétriront,
> En ton désastre ira ma destinée,
> Ta mort sera pour m'amour terminée,
> De tes soupirs nos neveux se riront.
>
> (Antes de tiempo tus sienes florecerán,
> A pocos días se limitará tu fin,

> Antes de la tarde terminará tu día,
> Traicionados por la esperanza, tus pensamientos perecerán:
>
> Sin doblegarme, tus escritos se agostarán,
> A tu desastre irá unido mi destino,
> Tu muerte será de mi amor acabamiento,
> De tus suspiros nuestros nietos se reirán.)

A partir del siglo XVII no se permiten ya semejantes libertades, prohibiéndose las rimas "fáciles". ¿A qué se debe esta prohibición? ¿Al gusto por la dificultad? Tal es la interpretación general de una estética penetrada del todo por consideraciones éticas. Pero el arte no es acrobacia, y su belleza no se debe al hecho de ser difícil. Nadie mide el valor de una obra por el trabajo que ésta ha costado. Si, al prohibir la rima fácil, la poesía se resignó a complicarse tanto el trabajo, fue porque la determinaron a ello motivos más sólidos, motivos ligados a la función profunda de la rima.

La rima semántica respeta el principio del paralelismo. Aquí, a una semejanza de sonido responde una semejanza de sentido. Se halla basada en el principio llamado por Saussure "arbitrario relativo" [18], en el cual interviene la motivación interna. La motivación interna es mínima en el léxico, máxima en la gramática. La rima gramatical es, pues, motivada; las homofonías son significantes. Esta homofonía significante es precisamente la que la versificación trata de proscribir. Su principio es formulado con claridad por Banville en el siglo XIX en su *Petit Traité de poésie française:* "En la medida de lo posible, haréis rimar palabras muy semejantes entre sí en cuanto al sonido y muy diferentes en cuanto al sentido". Esto lo lleva a cabo perfectamente la rima homonímica. Aquí se ilustra de la manera más clara la oposición entre prosa y poesía. En lo posible, la prosa evita la proximidad de los homónimos. Por el contrario, la poesía no solamente los aproxima, sino que los pone en el mismo sitio. Cultiva el

[18] *Cours de linguistique générale*, págs. 180-1.

equívoco, y el siglo XV conoció una verdadera moda de la rima llamada "equívoca". Poemas enteros se escribieron de acuerdo con este modelo:

Homme misérable et labile
Qui vas contrefaisant l'habile
Menant estat désordonné
Croy qu'enfer est des or donné [19].

(Hombre miserable y lábil
Que se va fingiendo el hábil,
Llevando un estado desordenado
Cree que el infierno es un regalo.)

Y, dicho sea de paso, nada manifiesta mejor que la palabra "equívoco" el fin oscuramente perseguido por el poeta. Se trata, en efecto, de invertir el paralelismo fono-semántico haciendo que las semejanzas intervengan en el sentido contrario al de su significación habitual. Si esto es así, debemos esperar que, conforme a nuestro principio de involución, el antiparalelismo sea llevado progresivamente al extremo. Pues bien, como veremos, tal es lo que ha sucedido.

Como se sabe, las palabras se clasifican en categorías morfológicas: nombres, adjetivos, verbos, etc. A estas categorías gramaticales responden categorías semánticas: el nombre designa la substancia; el adjetivo, la cualidad; el verbo, el proceso; etc. Cualquiera que sea su sentido, las palabras pertenecientes a la misma categoría guardan, pues, un fondo de significación común. Por tanto, si el verso obedece verdaderamente al principio del no paralelismo, se puede prever que evitará la rima entre palabras de la misma categoría (dos nombres o dos verbos, etc.), previsión ésta que efectivamente confirma la historia.

Volvamos a nuestras tres épocas y contemos el número de rimas categoriales en un total de cien rimas. Los resultados que damos aquí

[19] Poema de Meschinot citado por Lote, *Histoire du vers français*, t. II, página 156.

(tabla II) son significativos. Las rimas no categoriales, es decir, las rimas entre palabras no pertenecientes a la misma categoría morfológica, experimentan un gran aumento de los clásicos a los románticos. Pasan de un total de 56 a 86. La diferencia, como lo prueba X_2, es ampliamente significativa. Por el contrario, de los románticos a los simbolistas la progresión es débil, de 86 a 92, y la diferencia no es significativa. Pero en este punto hay que tener en cuenta la dificultad de la rima francesa. Si no se quiere sacrificar el contenido, hay que reducirse al escuálido arsenal de las rimas existentes. Es posible que dos rimas no categoriales sobre tres constituyan una tasa límite. Al menos en lo relativo a obras de gran aliento.

TABLA II

Rimas no categoriales (sobre 100 versos)

autores	número	total	media
Corneille	16		
Racine	22	56	18,6
Molière	18		
Lamartine	25		
Hugo	32	86	28,6
Vigny	29		
Rimbaud	25		
Verlaine	35	92	30,7
Mallarmé	32		

Cálculo de X_2

grupos	valor		valor límite	tasa (umbral de probabil.)	diferencia
tres clásicos	1,86	<	3,32	0,10	no significativa
tres románticos	0,88	<	3,32	0,10	no significativa
tres simbolistas	1,81	<	3,32	0,10	no significativa
clásico-románt.	3,04	>	2,77	0,05	significativa
románt.-simbol.	0,08	<	1,952	0,10	no significativa

Pero en cuanto nos volvemos hacia obras más cortas y mejor elaboradas, como, por ejemplo, el soneto, vemos que aparecen hechos reveladores. Consideremos el célebre soneto del *Cygne* de Mallarmé:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où son plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

(¡Lo íntegro, vivo y bello hoy
Nos va a romper de un aletazo ebrio

Este duro lago olvidado que frecuenta bajo la escarcha
El transparente ventisquero de los vuelos que no han huido!

Un cisne viejo recuerda que él es
Magnífico, pero que se rinde sin esperanza
Por no haber cantado la región en que vivir
Cuando del estéril invierno fulguró el fastidio.

Su cuello todo sacudirá esta blanca agonía
Por el espacio impuesta al ave que lo niega,
Pero no el horror del suelo en que su plumaje cae.

Fantasma que a este sitio su puro brillo asigna,
Se inmoviliza en el sueño frío de desprecio
Que arropa en el destierro inútil al Cisne.)

En el soneto se duplica la dificultad de la rima por el hecho de que aquél impone un doble juego de rimas cuádruples. Mallarmé añade en este caso una dificultad más al convertir todas sus rimas en asonantes en *i*. A pesar de todas estas dificultades, no hallamos una sola rima categorial. La media de las rimas no categoriales es, pues, de 100 %, y ello incluso dentro de las rimas cuádruples. Así, tenemos:

aujourd'hui	adverbio
fui	verbo
lui	pronombre
ennui	nombre
ivre	adjetivo
givre	nombre
se délivre	verbo
vivre	verbo en infinitivo

Se trata de un caso de destreza sin precedente entre los poetas anteriores. No veamos en ello, sin embargo, una manifestación de simple virtuosismo verbal, sino un alto testimonio de la profunda intuición que de la naturaleza de su arte tuvo este poeta soberano.

La aliteración constituye un procedimiento homólogo a la rima. Como la rima, trabaja con las contingencias de la lengua para producir efectos de homofonía, pero con la diferencia de que la aliteración opera en el interior del verso y realiza entre palabra y palabra lo que la rima entre verso y verso. Si así se quiere, podemos hablar de homofonía interna, por oposición a la homofonía externa constituida por la rima. Es un procedimiento utilizado en todos los tiempos, y parece más general que la rima. Todas las lenguas que no hacen uso de la rima hacen un gran uso de la aliteración. En cuanto a los poetas franceses, todos la han practicado. Hay ejemplos célebres:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes.

(Para quien son estas serpientes que silban sobre nuestras cabezas.)

En este verso, empero, no hay aliteración más que en 5 fonemas sobre 29, récord ampliamente batido por este verso de Valéry,

Vous me le murmurez, ramures. O rumeurs,

(Vosotros me lo murmuráis, ramajes. Oh rumores),

en el cual presentan aliteración 15 fonemas sobre 23, estando presente seis veces el sonido "r", cinco veces el sonido "m" y cuatro el sonido "u".

También en esto constituye un ejemplo el soneto del *Cygne*. Aliteración y rima, efectivamente, trabajan sobre el mismo fonema, estando presente el sonido "i" en el poema treinta y cinco veces en total. De esta manera se opera la síntesis de los dos procedimientos uniéndose la homofonía externa con la homofonía interna, entre verso y verso, entre verso y palabra, entre palabra y palabra.

La identidad entre rima y aliteración es reveladora desde el punto de vista funcional. Como hemos visto, los teóricos de la poesía atribuyen como finalidad a la rima la de indicar la terminación del verso.

Pero es evidente que no podemos atribuir el mismo papel a la aliteración. ¿Para qué puede servir entonces? ¿Efecto musical? Bien mezquino sería el placer del oído con estas repeticiones. ¿Habría que atribuirle una función expresiva? Sobre este famoso problema de la expresividad existe toda una literatura, cuya lectura, en fin de cuentas, puede dejar un sentimiento de escepticismo[20]. En cuanto a nosotros, no queremos tomar posición en este problema. Digamos únicamente que, siendo la aliteración homóloga a la rima, hay que atribuirles la misma función. ¿Es posible pretender con seriedad que la rima tenga un valor expresivo en todos los versos en que es observada? Fácil sería demostrar que no, por el simple hecho de que en versos cuyo sentido es totalmente diferente se hallan los mismos juegos de rimas.

La función de la homofonía sólo aparece cuando se relacionan verso y prosa. Ésta, en efecto, no cumple su función de comunicación sino a través de diferencias fonemáticas. Sólo por razones de economía tolera las semejanzas. Incluso, en cuanto le es posible, la palabra corrige las dificultades que le opone la lengua. En el discurso prosaico es molesta cualquier rima, cualquier aliteración, y el escritor se esfuerza con la mayor naturalidad por evitarlas. Por el contrario, el verso las busca, y hasta hace de la rima una regla constitutiva. La única conclusión que de tales hechos se desprende es la de que la versificación no tiene más que una función negativa. *Su norma es la antinorma del lenguaje corriente*. Éste realiza su función a través de un máximo de diferenciación. El verso parece encargado de realizar una indiferenciación. El fonema, que no funciona en la lengua más que como rasgo distintivo, en poesía funciona en sentido exactamente inverso.

* * *

[20] Investigaciones recientes parecen atestiguar la realidad de un simbolismo fonético (cf. M. Chastaing, "Le symbolisme des voyelles", *J. de psychol. normal et pathol.*, 55, 1958).

Idéntica tendencia se observa en lo que constituye el carácter fundamental del verso regular, es decir, en el metro, que es el número de sílabas que contiene el verso. Sin embargo, lo que cuenta no es el número en sí mismo, sino el hecho de su repetición en forma idéntica entre verso y verso. Esto es lo que asegura el "versus". En conjunto, la versificación clásica adoptó ciertos metros fijos, todos ellos parisílabos. Pero los poetas han podido hacer uso de todos los metros sin inconveniente. Lo esencial es que el número adoptado se repita en uno o en varios versos más. El verso no es *métrico* sino en cuanto es *homométrico*. Y si el verso parisílabo goza de privilegio es porque, siendo divisible en dos, puede realizar la homometría interna, es decir la igualdad numérica de las dos partes del verso o hemistiquio. Por esta razón, el alejandrino presenta una ventaja especial. Divisible en cuatro, puede cortar los hemistiquios en partes iguales entre sí.

Como es sabido, el metro constituye el factor convencional fundamental del verso francés. Algunos autores, empero, han puesto en duda su realidad. En este punto podemos dividir a los especialistas en dos campos: los que se pronuncian por el metro y los que se pronuncian por el ritmo. Entre los primeros podemos citar al padre Scoppa y a la mayoría de los metricistas del siglo XIX. Banville, por ejemplo, escribió *(Petit Traité):* "El ritmo del verso francés no consiste, como el de todas las demás lenguas, en un cierto entrelazamiento de sílabas breves y largas. El verso francés consiste únicamente en la ensambladura de un número regular de sílabas, cortado en ciertas obras por un descanso denominado cesura".

Entre los segundos hemos de nombrar en primer lugar a Georges Lote.

El autor de *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale* pudo demostrar que en la pronunciación efectiva de los declamadores —por ejemplo en la de Coquelin o en la de Sarah Bernhardt— la mayoría de los alejandrinos no contaban en realidad con doce sílabas, sino que variaban entre nueve y catorce sílabas. Y Georges Lote concluye: "El silabismo es un engaño... El oído no sufre a consecuencia de las alteraciones que la palabra impone al texto... Nada se opone al abandono del numerismo, esa pura apariencia de la grafía" [21].

Nosotros rechazaremos esta conclusión, y ello por dos razones: primero, porque los versos falsos no son la mayoría; en segundo lugar, porque, cuando lo son, en la mayoría de los casos no lo son más que por una sola sílaba. En el caso del alejandrino, esto constituye una desigualdad reducida a 1/12 de la extensión media de los versos, desigualdad demasiado pequeña para anular la impresión global de igualdad que produce el poema en oposición a la prosa.

La prosa, efectivamente, pone, unas al lado de otras, frases cuya extensión cuenta con variaciones comparativamente enormes. Una frase de 60 sílabas puede ir a continuación de otra de sólo 5 ó 6. Esta variación es de origen aleatorio, ya que significados diferentes suponen por regla general significantes numéricamente diferentes. A esto se añade una regla implícita en el discurso, el cual tiende a alternar frases cortas y frases largas. Una vez más, el verso constituye una inversión de las reglas de la palabra: por medio de frases fónicas semejantes expresa frases semánticas diferentes.

El ritmo viene a apoyar esta impresión global de regularidad. El ritmo, dice Pius Servien, es "periodicidad percibida". Pues bien, en el verso francés se halla asegurada esta periodicidad a un doble nivel:

1) Por el número igual de acentos. Como se sabe, el acento tónico recae en francés en la última sílaba del grupo sintáctico. El alejandrino, tanto el de Baudelaire como el de Racine, se halla siempre constituido por cuatro grupos, es decir, por cuatro acentos:

Cheveux bleus pavillon de ténèbres tendues.

[21] *L'alexandrin,* pág. 701.

El simple hecho de que desde el siglo XVI no se pronuncie la *e* muda falsea todos los versos en los que ésta se encuentra, a no ser que se adopte una pronunciación arcaica, solución ésta a la que en conjunto ha renunciado la declamación moderna.

Podemos, pues, definir el alejandrino como una división del poema en segmentos poco oscilantes alrededor de una forma canónica de 12 sílabas y 4 acentos.

2) Por la distribución regular de los acentos. Dos de ellos son fijos —rima y cesura—, dos son móviles, y hay quienes en esta movilidad han querido ver lo específico del verso francés (cf. Grammont). Lo cierto es que nuestros poetas han hecho poco uso de esta posibilidad. En un gran número de casos —habría que llevar a cabo su estadística—, la distribución de los acentos es regular (3-3-3-3), como en el verso citado, o simétrica en relación con la cesura, de acuerdo con las fórmulas 2-4-2-4 ó 4-2-2-4. Por ejemplo,

| | | |

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches.

Y cuando penetra la disimetría, ésta es limitada. Una fórmula como 2-4-3-3, por ejemplo en

| | | |

Sois sage o ma Douleur et tiens-toi plus tranquille,

es relativamente regular si se la compara con la prosa, como lo hace esta vez el propio Lote, que opone la relativa igualdad de las medidas del verso a la anarquía acentual de la prosa, la cual cuenta a veces con "pies" de 5, 6, 7 e incluso más sílabas.

¿Qué es lo que hemos de concluir de todo ello? Simplemente que el ritmo del verso está hecho por una periodicidad aproximativa agradable al oído. Según Paul Fraisse, "no llamamos rítmica a una estructura sino cuando se tiene en cuenta su repetición, al menos virtual" [22]. La impresión de repetición puede subsistir aun en el caso de que la estructura no se repita de manera exactamente igual. Ahora bien, si admitimos la aproximación del ritmo, ¿por qué no admitir también la del metro? El oído no percibe diferencia entre una secuencia de doce sílabas y otra de once, o incluso de diez, y si está ejercitado, la percibe, pero relativamente pequeña. Los alejandrinos le parecen *aproximadamente iguales*, de la misma manera que los pies rítmicos le parecen *aproximadamente semejantes*. Homometría y homorritmia pertenecen, pues, a la misma clase, y a ambas se las puede admitir como factores constituyentes del versus.

[22] *Les structures rythmiques*, Éditions Érasme, 1956.

Pero este aspecto aproximativo, digamos incluso tosco, del versus es revelador. En efecto, si el versus estuviese provisto de una función propia, de naturaleza musical, su imperfección sería redhibitoria. Con semejante aproximación no se satisfaría oído alguno. Pero su función no es ésa. Sólo está encargado de acentuar las semejanzas por oposición a las diferencias semánticas. Ahora bien, la diferencia, como se ha visto, no es total. La lengua tolera semejanzas, y aunque la palabra las corrija, no las puede borrar por completo. La diferenciación total es un polo al que el discurso prosaico se acerca lo más posible, pero sin alcanzarlo jamás. El prosista evita espontáneamente las rimas y las aliteraciones, alterna las frases largas y las cortas, varía la construcción gramatical. Pero nunca le es posible suprimir del todo la similitud entre unidades sucesivas.

El verso, orientado hacia el polo de las semejanzas, tampoco puede alcanzarlo nunca. Esfuérzase únicamente por acercarse a él al máximo. El poeta hace lo que puede con lo que tiene. No es él quien ha hecho la lengua. Si hubiese de rehacerla, es probable, por ejemplo, que el poeta francés se fabricaría un repertorio de rimas más abundante y que multiplicaría los monosílabos, rítmicamente más manejables. Sea de ello lo que fuere, el poeta se encuentra ante una doble exigencia: por una parte, la de decir lo que tiene que decir, para lo cual ha de emplear las palabras del léxico común; por otra, la de hacer versos, es decir, asegurar un máximo de semejanza entre las unidades del discurso. Entonces divide en dos partes los elementos del discurso de que dispone:

1) Los fonemas. Ellos son los que por medio de combinaciones componen el léxico, es decir, son los portadores de las significaciones.

El poeta, pues, no puede trabajar más que con las semejanzas contingentes de la lengua, las cuales necesariamente son escasas. La rima y la aliteración nunca afectan más que a una pequeña minoría de los fonemas puestos por obra. Es cierto que se puede llevar muy lejos la homofonía, como, por ejemplo, en estos dos versos:

Gal, amant de la Reine, alla, tour magnanime
Galamment de l'arène à la tour Magne à Nîmes.

Pero aquí se ve que se ha sacrificado el contenido y que los versos han sido hechos especialmente para la rima. A los mejores poetas les puede suceder que estrangulen el sentido para satisfacer las exigencias de la versificación. Ya hemos visto que Valéry echaba en cara a Baudelaire el haber escrito

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse
Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse.

(La criada de gran corazón, de la que estabais celosa
Y que duerme su sueño bajo un humilde césped.)

Y la verdad es que generalmente no se entierra bajo césped. Pero aquí el sacrificio es limitado: el sentido general se mantiene. De igual manera, el poeta puede hacer uso del "ripio" para completar el número, pero sin abusar nunca de él.

2) Una serie de caracteres a los que se puede llamar "prosódicos", la sílaba y el acento. Un alejandrino consiste en doce sílabas y cuatro acentos. Tales son los dos pilares sobre los que descansa ese eterno reflujo por el que el verso se opone al irreversible devenir de la prosa. Y a pesar del carácter aproximativo del isosilabismo, por una parte, y de la irregularidad posicional de los acentos por otra, lo cierto es, sin réplica posible, que el oído es sensible al incansable "ronroneo" de los regimientos de alejandrinos. Y ahí se halla lo esencial desde el momento en que se considera al verso desde su verdadera perspectiva, que es estructural y funcional.

Al verso se le ha echado en cara su monotonía, lo cual constituye un enorme contrasentido. El verso es monótono por naturaleza. Su monotonía desagrada al oído, pero esto importa poco en este caso, *pues en el poema el sonido es del todo significante.* Homometría y homorritmia son significantes —naturales— de una "homosemia". Ahora bien, en el poema no existe esta homosemia. Por lo cual el paralelismo entre sonido y sentido queda roto, y es en esta ruptura en la que el verso llena su verdadera función.

Si tal es la clara función del verso, de ello se pueden sacar importantes consecuencias relativas a su declamación. Lamentamos una vez más el que los poetas no nos hayan dejado ninguna observación sobre la manera en que ellos deseaban fuesen declamados sus versos. Es posible que se hayan confiado al instinto del declamador. Pero entonces han cometido un error. La experiencia, en efecto, muestra que la declamación ha variado ampliamente en el curso de los siglos.

A grandes rasgos, se pueden distinguir dos maneras de declamar, y tal vez sea preferible hablar aquí de dos polos de la declamación: polo expresivo y polo inexpresivo.

La declamación expresiva es la que modula la voz de acuerdo con el contenido intelectual y emocional del poema. Las variaciones de la voz afectan a la velocidad, a la intensidad y, sobre todo, a la altura. La melodía o entonación, o sea la curva de altura dibujada por la voz, varía, en efecto, considerablemente de acuerdo con el sentido del discurso. La entonación es, pues, significante, es decir que acentúa sus diferencias para indicar mejor la diversidad de los significados. Así, la interrogación se opondrá a la afirmación no sólo en la construcción de la frase, sino asimismo en la entonación.

Pues bien: en el siglo XVII la declamación era inexpresiva. Los actores todos declamaban los alejandrinos en un tono uniforme. Elevaban la voz en el primer hemistiquio y la bajaban en el segundo, con lo cual producían una fatigosa impresión de monotonía. El romanticismo impuso la declamación expresiva. A partir de entonces, la entonación de cada verso varía con su sentido. Así, Rachel, se nos

dice[23], "no se detiene más que en las comas y en los puntos, preocupándose únicamente del sentido de la frase y harto poco del período poético: convierte cada verso en una línea en la que es difícil al oído más ejercitado distinguir el hemistiquio y la rima". Por ello le reprochaba Théophile Gautier que sacrificaba la prosodia.

Aquí apreciamos en lo vivo la dualidad de las exigencias de la poesía, que forma lo que podríamos llamar la antinomia de la declamación poética. En cuanto el poema transmite un mensaje, funciona como la prosa, a través de diferencias. En cuanto es poético, descansa en las semejanzas. La elección corresponde al declamador. Si el texto es dramático más bien que poético, como ocurre en el teatro clásico, se puede sacrificar la prosodia. Mas no del todo. El declamador ha de establecer el equilibrio, haciendo sentir el verso al tiempo que marca el sentido. Pero cuando damos con el poema lírico, es decir, con el poema puramente poético, la relación se invierte. La declamación debe entonces tornarse inexpresiva. Tal es lo que tiende a hacer actualmente. La "manera natural de declamar" cede entonces su lugar a la "declamación llana". En este punto podemos invocar el testimonio de los propios poetas. Ahí tenemos a Apollinaire describiendo *Le Pont Mirabeau*. De él dice André Spire: "Sentí una impresión de monotonía análoga a la de la recitación de ciertas melodías infantiles"[24]. De igual manera, según Valéry, Mallarmé declamaba su *Coup de dés* "en voz baja, indiferente, sin el menor efecto, casi como hablando consigo mismo". Y añade Valéry a modo de comentario: "... casi siempre me resultan insoportables los declamadores de profesión que tratan de hacer *valer*, de *interpretar*"[25]. Interpretar un poema de Mallarmé es absolutamente imposible. Lo mismo puede decirse de cualquier poema moderno. La regla aquí es la declamación llana. Por otra parte, de ello tenemos una prueba gráfica; con la supresión de la puntuación, los poetas modernos han suprimido tanto los signos melódicos como los signos pausales. En

Vienne la nuit Sonne l'heure
(Llegue la noche Suene la hora)

faltan los signos de exclamación. Hay que pensar que el poeta no quería que se marcase. Así, por paradójico que parezca, la verdadera declamación poética es inexpresiva, debe tender a la uniformidad. Y por el hecho mismo, en semejante declamación es posible que exista aquella isocronía de que hablaba Grammont.

En la medición de tres versos de *Iphigénie* encontró Grammont[26] las tres duraciones absolutas siguientes: 4,53, 4,52 y 4,79 segundos, o sea duraciones aproximadamente iguales. Isocronía, pues, entre verso y verso, a la cual se añade una isocronía entre medida y medida*. En efecto, las doce medidas de estos tres versos duran un segundo más o menos. Georges Lote rechazó formalmente estos resultados. Sus propias medidas revelan efectivamente que la duración de un verso puede variar entre 1,75 y 6,12 segundos. Pero Lote reconoce que esta duración varía según el sentido, lo cual significa que los declamadores con los cuales trabajó él practicaban la declamación expresiva. Según expresasen tristeza o furor, moderaban o acentuaban la velocidad. Pero ¿qué ocurriría con la declamación inexpresiva? Para sacar conclusiones habría que practicar medidas. Es muy probable *a priori* que los versos así declamados manifestarían una tendencia a acercarse a la isocronía.

Entonces tendríamos la uniformidad máxima presente en todos los elementos fónicos de que dispone el poeta. Sólo esta declamación es fiel a la esencia del verso, que es el "versus", el retorno, es decir, la identidad. Y es esta declamación llana, monocorde, cuasi litánica,

[23] L. Barthou, *Rachel*, Alcan, 1926, págs. 40-1.
[24] *Op. cit.*, pág. 476.
[25] *Le coup de dés*, Pléiade, pág. 624.

[26] *Le vers français*, págs. 85 y 89.
* La métrica francesa aplica el término *mesure* a la parte de un verso limitada por dos pausas. Véase F. L. Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1968, *s. v.* "medida". (*N. del T.*)

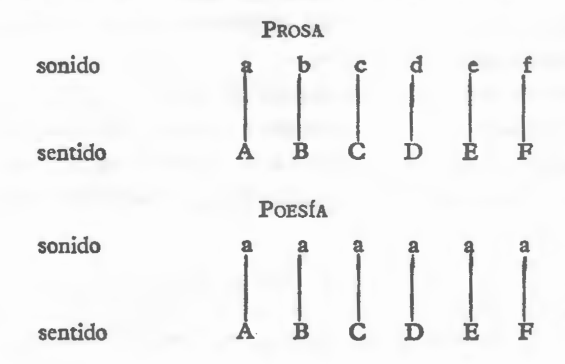
la que da al declamador aquella "voz de ensueño", voz incantatoria venida de más allá, que se adivina tiene por misión el transmitir no sólo una simple información, un dato de interés teórico o práctico, sino algo más, radicalmente distinto, que es la poesía.

* * *

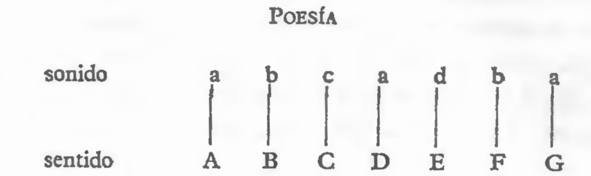
De todos estos hechos se desprende la misma conclusión. El verso no es simplemente distinto de la prosa. Se opone a ella: no es no prosa, sino antiprosa. El discurso en prosa expresa el pensamiento asimismo "discursivo", lo cual quiere decir que va de idea en idea. Descartes comparaba el pensamiento con una cadena, comparación ésta exacta, pero con una reserva: los eslabones de una cadena son idénticos, mientras que los elementos del pensamiento —y de la palabra que lo expresa— son todos diferentes. Un discurso que repitiese las mismas palabras o las mismas frases no sería un discurso, sino un fracaso de la palabra.

Igual que la prosa, la poesía compone un discurso, es decir que reúne series de términos fonéticamente diferentes. Pero el verso aplica toda una serie de semejanzas fónicas a la línea de las diferencias semánticas, y es verso en tanto en cuanto que tal hace.

Tratemos de traducir esta estructura por medio de un esquema. Simbolicemos por medio de una letra, minúscula para el significante, mayúscula para el significado, cada uno de los términos del discurso.



Por cierto que este esquema no es exacto, ya que el verso emplea diferencias fonemáticas. Una representación más fiel sería, por ejemplo, esta otra:



Pero, si se quiere, el esquema representa el polo hacia el cual tiende la versificación: hacia el establecimiento de una homogeneidad máxima entre los significantes.

Relacionemos ahora este esquema con el que nos sirvió para ilustrar el trozado propio de los versos. Entre ambos existe un rasgo común: ambos contrarían el paralelismo fono-semántico sobre el que descansa el funcionamiento de la lengua. La versificación une los segmentos que separa la prosa e identifica los términos que la prosa distingue. Procedimientos negativos, pues, que tienden a debilitar la estructuración del mensaje.

Este punto es de importancia capital. Volvamos, pues, sobre nuestro análisis, aun con riesgo de repetirnos.

Los lingüistas llaman "unidades distintivas" a los fonemas, fórmula ésta reveladora. Lo que cuenta en el fonema no es su timbre particular, es decir, su sustancia, sino su capacidad de distinguirse de los demás fonemas. El timbre no es sino el soporte de una diferencia. En el límite no se percibe su sustancia fónica. Existen numerosos modos de pronunciar el sonido francés "a", pero únicamente el entendido en fonética es capaz de distinguirlos. El usuario los confunde por el hecho de que su rasgo común de conjunto es su oposición a "e", "i", etc. En la enérgica expresión de Saussure, "... los términos *a* y *b* son radicalmente incapaces de llegar en cuanto tales a la

conciencia, la cual no percibe perpetuamente sino la diferencia *a/b*"[27]. Pues bien: ¿qué es lo que hace el poeta? Por medio de la rima y de la aliteración, que constituyen uno de los procedimientos fundamentales del verso regular, tiende a limitar la diferencia. El fonema es utilizado no como unidad distintiva, sino, al contrario, permítaseme la expresión, como unidad "confusiva". Parece, pues, como si se tuviese por fin el de *dificultar el funcionamiento* del instrumento lingüístico, como si se quisiese que se confundiera lo que debe ser distinguido.

Pasemos a los acentos. En francés, el acento no es un "elemento distintivo", lo cual quiere decir que, al contrario de lo que ocurre en inglés o en español, en francés no existen términos fonéticamente semejantes que se opongan únicamente por el acento. Pero no por ello carece en francés el acento de un valor significativo. Su función es subrayar o poner de relieve. La palabra o sílaba a la que afecta se distingue por ello mismo del conjunto en que se halla comprendida. ¿Qué hace el verso? Distribuir uniformemente los acentos. En los versos, todo está subrayado en la misma forma, pero por el hecho mismo nada lo está. Los diferentes términos tienden a apagarse en la uniformidad.

De igual manera, la función de la pausa consiste en reforzar el trozado que operan la gramática y el sentido. El verso se las ingenia para desplazar la pausa de tal modo que reúna fonéticamente lo separado por el sentido.

Las tres figuras tienen, pues, la misma función, función que, paradójicamente, es antifuncional. Como ya hemos visto, se trata de enredar el mensaje.

Pero entiéndase bien el sentido de esta fórmula. No se trata de destruir el mensaje. Vimos cómo Apollinaire no retrocedía ante esta consecuencia. Nosotros no le seguiremos en este punto. Un mensaje no comprendido deja de ser un mensaje. O bien el discurso es inteligible, o bien deja de ser discurso. El poeta emplea la lengua porque quiere comunicar algo, es decir, ser comprendido. Pero quiere serlo de una manera determinada: su punto de mira consiste en suscitar en el destinatario un modo de comprensión específica, diferente de la comprensión clara, analítica, provocada por el mensaje ordinario.

[27] *Cours de linguistique générale*, pág. 163.

Un ejemplo nos permitirá captar en lo vivo lo que significa este procedimiento. Consideremos los primeros versos del poema *Pont Mirabeau:*

Sous le Pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine.

(Bajo el Puente Mirabeau fluye el Sena
Y nuestros amores
Es necesario que me lo recuerde
La alegría llegaba siempre tras la pena.)

Sobre la función gramatical de la palabra "amour" pesa una ambigüedad. ¿Es sujeto de "coule"? La conjunción coordinativa así lo sugiere, pero el verbo "coule" en singular lo rechaza. Si el segmento "et nos amours" se hubiese enlazado con el primer verso o con el tercero, la ambigüedad habría desaparecido. De partida, una simple coma al final del primer verso o del segundo habría zanjado la cuestión. Pero Apollinaire ha hecho precisamente de tal forma que el problema no pudiera quedar resuelto. No se puede decir, pues, que este texto sea plenamente inteligible. Pero ¿es por ello completamente incomprensible? No, evidentemente. Si así se prefiere, se halla a medio camino entre la comprensión y la incomprensión. Y ahí se encuentra precisamente el nivel en el que la poesía trata de situarse.

Quedémonos aquí de momento. En efecto, la descripción de este nivel no depende de la lingüística, sino de la psicología. Nuestro análisis se halla orientado hacia el mensaje, y solamente a él. ¿De qué

manera es recibido por la conciencia del receptor ese mensaje específico que constituye la poesía? Este problema lo abordaremos al término de nuestro análisis. Ahora nuestra tarea consiste en analizar el lenguaje poético al nivel semántico. Veremos cómo a este nivel hace uso de procedimientos que nada tienen materialmente que los entronque con el verso y que, no obstante, se revelan al análisis como estructural y funcionalmente análogos a él. Entonces tendremos una prueba de que, en contra de lo que se ha creído, el verso no es un carácter *físico* del lenguaje. Tanto en el verso como en la prosa, el sonido es *signo*. Pero su significación es difícilmente perceptible porque es completamente negativa: el verso está compuesto por signos que funcionan en sentidos contrarios.



El verso es cíclico; la prosa es lineal. El aspecto antinómico de estos dos caracteres salta a la vista, y, sin embargo, la poética nunca lo ha tenido en cuenta. Ha hecho del "retorno" un carácter aislado, añadido desde fuera al mensaje, con miras a conferirle cierta virtud musical. De hecho, la antinomia constituye el verso. Pues no es verso del todo, es decir, retorno. Si lo fuera, no podría ser portador de un sentido. Porque significa sigue siendo lineal. El mensaje poético es a la vez verso y prosa. Una parte de sus elementos asegura el retorno, mientras otra parte de los mismos asegura la linearidad normal del discurso. Estos últimos funcionan en el sentido usual de la diferenciación, mientras los primeros actúan, por el contrario, en el sentido de una indiferenciación.

Considerada la historia de la versificación francesa a lo largo de dos siglos, nos muestra un aumento progresivo de la indiferenciación. Es éste un hecho que en cierta manera nos descubre la ley tendencial de la poesía francesa. De antemano podemos fijar un límite a esta evolución. En efecto, si la semejanza se impusiese sobre la diferencia, el mensaje perdería su sentido. La poesía dejaría de ser lenguaje, y sabemos que lo es de manera esencial. Podemos, pues, fijar el límite en el punto máximo en el que la semejanza deja de ser compatible con las necesidades de la significación.

Tal ocurre con la homofonía, que ha pasado de la asonancia a la rima y de la rima suficiente a la rima rica. Pero la rima, incluso la rica, no opera más que sobre una pequeña minoría de fonemas: tres o cuatro en los mejores casos sobre una media de 26 a 27 fonemas por alejandrino, o sea 12 % aproximadamente. En el caso extremo del soneto del *Cygne*, en el cual el sonido "i" asegura a la vez la rima y la aliteración, no representa más que aproximadamente el 10 % del número total de los fonemas. Es cierto que la historia de la versificación ha sabido de rimas equívocas, así como de versos de rima total, del tipo "Gal, amant de la reine...". Pero estas realizaciones se han quedado sin sucesión precisamente porque sobrepasaban el límite permitido por las necesidades de la significación. La desviación en este caso sólo es reductible por la vista. Semejantes versos parecerían completamente ininteligibles al oído. A este respecto existe otro hecho significativo. En la época moderna se permite la asonancia cuando tiene lugar entre monosílabos. Por ejemplo,

> Telle en plein jour parfois, sous un soleil de feu
> La lune, astre des morts, blanche au fond d'un ciel bleu.
> (HUGO)
>
> (Tal a veces en pleno día, bajo un sol de fuego,
> La luna, astro de los muertos, blanca sobre un cielo azul.)

La rima entre monosílabos podría, en efecto, acarrear la confusión entre las palabras finales. Como se ve, la homofonía sabe detenerse allí donde la inteligibilidad corre el peligro de desaparecer sin remedio.

En cuanto al metro y al ritmo, ambos operan sobre elementos no significantes del mensaje. La diferenciación fonemática no queda, pues, afectada. Es cierto, no obstante, que al escuchar un poema cuyo ritmo va bien acentuado, con esa declamación litánica que le acompaña, se percibe con claridad que el mensaje debilita sus estructuras, que las palabras y frases tienden a perder sus contornos para fundirse en un todo inanalizable, como si el verso —y el poema todo— no formase

sino una sola frase, o incluso una palabra única: "El verso, dice Mallarmé, que convierte varios vocablos en una palabra total".

Efecto éste al cual concurre poderosamente el encabalgamiento que, al despojar de todo valor sintáctico a los silencios, tiende a fundir cada secuencia con la siguiente. El discurso deja de estar hecho de segmentos ligados, si bien distintos, y se convierte en un hilo continuo, sin nada en él que empiece o concluya. Sin embargo, las pausas no son más que un factor secundario de estructuración del discurso. Prueba de ello es la posibilidad de leer textos escritos en los que faltan tanto la puntuación como los blancos entre palabra y palabra. Hagamos notar además que si bien la grafía ha considerado necesario indicar la separación entre las palabras, la voz, por el contrario, las liga indisolublemente sin que ello afecte a la comprensión. Las huellas de las palabras en la memoria son suficientemente fuertes como para hacérnoslas reconocer en el flujo vocal continuo. Lo mismo ocurre con las frases. La solidaridad gramático-semántica de sus elementos lleva una carga suficiente como para resistir a la acción disolvente de la declamación poética.

En conjunto, la versificación no llega a destruir el mensaje. Respeta sus obras vivas y se esmera en respetarlas, salvo en algunos casos en los que el poeta ha forzado los límites del procedimiento, como Mallarmé en *Coup de dés*.

En este poema no hay rima ni metro. El ritmo poco o nada interviene en él. De todos los procedimientos de la versificación, únicamente se mantiene el empleo de los "blancos". El propio autor insistió sobre ello en un comentario a su obra. Dice así: "Los blancos, efectivamente, asumen importancia en él, llaman la atención al primer vistazo; la versificación ordinariamente los exigió como silencio en su derredor, hasta el punto de que un trozo lírico o de pocos pies ocupa entremedias aproximadamente la tercera parte de la hoja: no violo esta medida, sólo la disperso". Así, según Mallarmé, el blanco es el factor esencial de su poema, no en cuanto a la cantidad, que se mantiene conforme al uso, sino en su disposición. En efecto, esta

"dispersión" deja al discurso totalmente dislocado. La solidaridad semántica de las unidades, asegurada normalmente por su proximidad espacial, aquí desaparece, y quizá sin remedio. Los diferentes segmentos dejan de formar un discurso inteligible, al menos para el lector medio [28], a quien precisamente va destinado el poema. Podemos, pues, preguntarnos si Mallarmé no ha traspasado la frontera prohibida y llegado a la zona en la que, con la significación, se ha perdido el lenguaje, es decir, la poesía. Sea cual fuere la respuesta a esta pregunta, se mantiene en pie el hecho de que la tentativa valía la pena, porque nos descubre a plena luz el mecanismo profundo de toda versificación: la oposición del mensaje al código, a fin de obligar al código a transformarse, como veremos.

El verso, afirma Mallarmé, "remunera el defecto de las lenguas". Fórmula profunda, pero que hay que completar. El verso no saca partido del defecto de la lengua sino a condición de agravarlo.

---

28 Véase el ensayo de reconstitución de Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du "Coup de dés"*, París, José Corti, 1953.

Capítulo III

NIVEL SEMÁNTICO: LA PREDICACIÓN

El lenguaje sería imposible si hubiéramos de inventar nuestra lengua cada vez que hablamos; sería inútil si al hablar hubiéramos de limitarnos a repetir frases hechas. Cada cual se sirve del lenguaje para expresar su pensamiento personal del momento, lo cual implica la libertad de palabra. "Lo propio de la palabra, escribe Saussure, es la libertad de combinaciones". Jakobson vuelve sobre este punto y lo matiza: "La libertad de combinar los fonemas en palabras, declara, es circunscrita, se halla limitada a la situación marginal de la creación de palabras. En la formación de las frases a partir de las palabras, la coacción que sufre el locutor es menor. Finalmente, en la combinación de las frases en enunciados se liquida la acción de las reglas coactivas de la sintaxis y se aumenta sustancialmente la libertad de cualquier locutor, aun cuando no hay que subestimar el número de enunciados estereotipados" [1].

No obstante, este principio de libertad debe sufrir una enmienda. Cada cual es libre de decir lo que quiera, pero con la condición de que le entienda aquel a quien se dirige. El lenguaje es comunicación, y nada se comunica si el discurso no es comprendido. *Todo mensaje*

1 *Essais*, pág. 478.

debe ser inteligible. Tal es el axioma fundamental del código de la palabra, cuyas reglas todas son modalidades de aplicación. Por "inteligible" hay que entender dotado de sentido y de sentido accesible al destinatario. Para ello no basta con respetar el código de la lengua; es necesario además que se pueda descifrar el mensaje. Ello significa para la libertad de la palabra un cierto número de restricciones que constituyen otras tantas reglas de un código que le es propio. En el capítulo anterior enunciamos una de estas reglas, relativa al significante. El principio del paralelismo fono-semántico prohibe al hablante el uso de una frase como ésta: "Cinq moines, sains de corps et d'esprit, ceints de leurs ceintures, portaient dans leur sein le seing du Saint-Père" (Cinco monjes, sanos de cuerpo y de espíritu, ceñidos con su cíngulo, llevaban en su pecho la rúbrica del Padre Santo). Esta frase es correcta desde el punto de vista de la lengua, pero con su multiplicación de los homónimos disminuye tanto más sus posibilidades de inteligibilidad, contraviniendo así el axioma fundamental [2]. Como ya hemos visto, semejante modo de operar es precisamente característico de la versificación, que en cuanto tal constituye una violación del código de la palabra. Como la versificación también está codificada, paradójicamente se puede decir que constituye un código del anticódigo.

Ahora vamos a penetrar en el nivel semántico. También aquí nos limitaremos al punto de vista de la forma, es decir, de la relación de los significados entre sí. También aquí deduciremos del código una regla cuya violación constituye el lenguaje poético.

Para formar una frase dotada de sentido no basta con poner una tras otra las palabras sacadas del diccionario. Tal como lo demostró Shannon (1948), la probabilidad de que un conjunto de palabras sacadas al azar de un diccionario formen una frase es prácticamente nula, incluso en el caso de que las palabras estén provistas de sus

2 La ortografía corrige la homonimia, y sabido es que aquí radica el principal argumento de sus defensores.

flexiones. Semejante forma de operar daría secuencias como ésta: "combat calleux irritabilité émigré dépravé temporel prolixe hélas pilori nautique"[3] —combate calloso irritabilidad emigrado depravado temporal prolijo ay picota náutico—, cada uno de cuyos elementos se halla dotado de sentido, mientras el conjunto no lo está. Para que las palabras formen una frase es necesario que se sometan a dos clases de reglas. La primera de ellas está explícitamente codificada; la segunda no lo está. No obstante, vamos a tratar de establecer su existencia.

Consideremos este ejemplo (F. Bresson)[4]:

> Les éléphants sont hippomobiles,
>
> (Los elefantes son hipomóviles),

o este otro (Chomsky)[5]:

> D'incolores idées vertes dorment furieusement.
>
> (Verdes ideas incoloras duermen furiosamente).

Gramaticalmente, estas dos frases son correctas. En efecto, el código gramatical es puramente formal. Distribuye las palabras en clases o categorías formalmente marcadas y permite o prohibe las asociaciones de las palabras sólo en función de estas categorías. Toda secuencia conforme con los "patterns" permitidos por la gramática es, pues, formalmente correcta. Tal es el caso de las dos frases citadas. Pero ¿son por ello frases inteligibles?

Para Jakobson, una frase se halla dotada de sentido si se la puede someter a la prueba de verdad. En su opinión, tal es el caso de las frases gramaticales. El ejemplo de Chomsky se halla dotado de sentido porque podemos preguntarnos si existen o no ideas verdes incoloras

---

3 Miller, *Langage et communication*, P. U. F., 1956, pág. 117.
4 "La signification", *Problèmes de psycho-linguistique*, P. U. F., 1963.
5 *Syntactic structures*, 's Gravenhage, 1957.

que duerman furiosamente, y responder que es falso. Igualmente se podría afirmar que es falso que "los elefantes son hipomóviles". Sin embargo, parece que en este caso la lógica no está de acuerdo. Tal es al menos lo que piensa un lógico que parece haber respondido al lingüista precisamente en este punto:

"Dada una cierta función, por ejemplo... *es ovíparo*, ¿se le puede asignar como argumento el nombre de un individuo cualquiera absolutamente: una silla, un temblor de tierra, un número, un punto del espacio-tiempo? Sin duda que es posible admitirlo considerando simplemente como proposiciones falsas los enunciados así obtenidos. Sin embargo, está claro que no son falsos de la misma manera que, por ejemplo, *Black, mi perra, es ovípara.* Ser o no ovíparo es una alternativa que en realidad no tiene sentido sino para seres capaces de ser *padres*. Para los demás es más natural, sin duda, considerar que la cuestión nada significa. Así, *3 es ovíparo* y *3 no es ovíparo* tendrán exactamente el mismo valor de verdad, es decir, ninguno, tanto el falso como el verdadero, mientras que una proposición auténtica se reconoce precisamente en esto, en que la negación tiene por efecto el de cambiar su valor de verdad. Si a estos enunciados absurdos se les juzga desprovistos de sentido, hay que privar a la herramienta lógica de la posibilidad de construirlos, so pena de desacreditarla. Cuando se haga uso de ellos se habrá, pues, de precisar en qué *mundo del discurso* nos instalamos —en el de los animales, en el de los números, en el de los astros, etc.—, o, en otros términos, asignar a cualquier variable que se asocie a una función determinada cierto *alcance de significación* más amplio que su alcance de verdad, pero más restringido que la totalidad indeterminada de los individuos de todo género"[6].

Así, frases como "los elefantes son hipomóviles" o bien "verdes ideas incoloras duermen furiosamente" no son simplemente falsas, sino

---

6 R. Blanché, *Introduction à la logique contemporaine*, París, A. Colin, 1957.

que además son absurdas. Correctas en cuanto a la sintaxis, son, como dice F. Bresson, incorrectas "en cuanto al sentido". Cierto que la diferencia entre proposición falsa y proposición absurda es una diferencia semántica, pero, no obstante, continúa siendo una diferencia formal. La relación de los significados entre sí no es la misma en ambos casos. La proposición falsa puede ser verdadera, ya que el predicado es uno de los predicados posibles del sujeto. La proposición absurda no puede ser verdadera por la razón inversa. En el primer caso hablaremos de pertinencia del predicado; en el segundo, de impertinencia.

Al mismo tiempo se desprende una ley general relativa a la combinación de las palabras en frases. Esta ley exige que en toda frase predicativa el predicado sea pertinente en relación con el sujeto. Es verdad que la predicación no es más que una de las funciones gramaticales que puede desempeñar un término, y habremos de estudiar otras en que, como veremos, se encuentra la misma distinción entre términos que conciertan con su función y términos que no conciertan con ella. Podemos, pues, dar a esta regla una formulación más general. Como toda frase está hecha de términos lexicales dotados de una función gramatical determinada, la regla en cuestión exige que todo término de una frase sea semánticamente capaz de desempeñar su función. Esta regla no es sino la modalidad que al nivel semántico toma el axioma de inteligibilidad. Vamos a tratar de caracterizar a este mismo nivel el lenguaje poético por la infracción de esta regla del código de la palabra.

Es cierto que nos podemos preguntar si semejante regla es de naturaleza lingüística o bien si no se refiere a valores lógicos, que serían extralingüísticos. De hecho, lógica y lenguaje están íntimamente ligados, y es sabido que los antiguos designaban ambas cosas con el mismo término. Por lo demás, esta regla se puede formular de manera puramente lingüística. Basta para ello con prever, de acuerdo con una sugerencia de Chomsky[7], "grados de gramaticalidad".

[7] *Op. cit.*

En efecto, lo que llamamos gramática rige la asociación de las palabras entre sí de acuerdo con su valor más general. Prevé que un verbo puede ser predicado de un nombre sin especificar más sobre el verbo o sobre el nombre de que se trata. Pero bastaría con especificar estas categorías generales en categorías menores para cubrir las desviaciones de tipo semántico. Tal como afirma S. Saporta comentando a Chomsky, "una fórmula como 'el árbol cuchichea' no es gramatical sino en el grado más general, en cuanto que se conforma con la estereotipia 'frase nominal + frase verbal'. Esta fórmula sólo viola una restricción si dividimos los nombres en animados e inanimados y los verbos en subclases y establecemos restricciones para la asociación entre ciertos nombres y ciertos verbos. Así, a una frase que viole una regla muy general se la puede calificar de menos gramatical que a una frase que viole una regla más específica. Así, pues, todo discurso puede ser descrito en términos de gramaticalidad..."[8].

A fin de no llevar a confusión no nos serviremos del término "gramaticalidad", y reservamos la expresión "pertinencia semántica", o simplemente "pertinencia", para caracterizar las frases correctas de acuerdo con el sentido. Pero nuestro análisis se encuadra en la perspectiva que se desprende de la última frase de esta cita. Aquí tratamos de describir el discurso poético como un discurso de gramaticalidad inferior a la de la prosa en lo que se relaciona con el grado más específico de gramaticalidad que representa la pertinencia semántica. Más adelante habremos de considerar el grado más general, es decir, la gramática en el sentido clásico de la palabra.

Cierto que la gramática se adhiere a notas formales y que estas notas faltan a medida que vamos descendiendo en los grados de la escala. En francés no existe nota alguna que establezca distinción entre los nombres inanimados y los nombres animados, clases sobre cuya confusión descansa una buena proporción de frases poéticas.

[8] "The applications of Linguistics to the study of poetic language", *Style in Language*, Sebeok ed., 1960, pág. 92.

No obstante, aunque la ausencia de estas notas reste rigor formal a semejante sintaxis específica, no por ello la convierte en imposible.

De acuerdo con la teoría llamada "contextual" o "funcional" de la significación, extendida entre los lingüistas anglosajones, el sentido de una palabra consiste en el conjunto de los contextos de que puede formar parte. Aquí se encuentran la semántica y la sintaxis, ya que la significación no es otra cosa que el conjunto de combinaciones que se le permiten a un término dado. La relación semántica signo-referente queda, pues, absorbida en la relación sintáctica signo-signo. Por otra parte, ¿qué otra cosa es el diccionario sino una tabla de relaciones entre signo y signo y, en resumidas cuentas, un repertorio de las frases que se pueden formar a partir del término definido? Ciertos diccionarios, como el Littré, incluso orientan la definición hacia una simple nomenclatura de frases-tipo en las que entra el término como elemento. Comprender el sentido de una palabra es saber qué frases se pueden construir a partir de ella. Esto es cierto al menos en el caso de las frases sencillas, como los sintagmas binarios nombre-verbo, nombre-epíteto, etc. Comprender la palabra "gato" es saber que se puede decir "el gato maúlla, el gato duerme", y que no se puede decir "el gato ladra, el gato vuela", o incluso que se permite decir "gato negro", pero no "gato isósceles".

Tenemos, pues, el derecho a suponer la existencia de un repertorio de frases sencillas posibles que constituirían una verdadera tabla de pertinencia, valedera al menos para una cultura dada. Si existiera explícitamente, semejante código de la palabra nos suministraría un criterio objetivo para la detección de las infracciones cometidas por la poesía. A falta de él, podemos, sin embargo, fiarnos de nuestro propio sentimiento lingüístico. En efecto, si comprender un lenguaje es comprender el conjunto de las combinaciones permitidas entre sus términos, entonces hay que suponer que este código se halla depositado en la memoria de cada uno de sus usuarios. En el fondo, hablar no es construir una frase, sino elegir entre los modelos de frases que nos ofrece la memoria aquella que nos parece que corresponde a la

situación. Y es en función de esta correspondencia con la situación como se introducen los valores de verdad. Una proposición falsa no es adecuada a la situación, pero siempre, salvo casos excepcionales (emoción, embriaguez, etc.), es una frase *posible* en cuanto conforme con la tabla de pertinencia y como tal *aceptable* para cualquier miembro de la comunidad. Dejaremos, pues, a nuestro propio sentimiento lingüístico el encargo de decirnos lo que en el poema es correcto o incorrecto. A fin de actuar con mayor rigor habríamos podido, sin duda, apelar a ciertos jueces. Pero la abundancia de las observaciones habrían hecho muy difícil este procedimiento. Nos hemos limitado, pues, a eliminar sistemáticamente todos los casos dudosos, reduciendo nuestro inventario a aquellos en que la impertinencia es flagrante, tales como, por ejemplo,

Les souvenirs sont cors de chasse.
(APOLLINAIRE)

(Los recuerdos son cuernos de caza.)

Le Ciel est mort.
(MALLARMÉ)

(El cielo ha muerto.)

Ambas frases, entresacadas de poemas, realizan las dos formas tipo de la predicación: 1) nombre - cópula - adjetivo; 2) nombre - verbo.

Entrambas presentan una impertinencia predicativa caracterizada. Para que la frase "X ha muerto" tenga sentido es necesario que X entre dentro del alcance de significación del predicado, o sea que forme parte de la categoría de los seres vivientes, cosa que no ocurre con el cielo. De la misma manera, únicamente la clase de los instrumentos de música puede proporcionarnos un sujeto del cual "cuerno de caza" sea predicado pertinente, cosa que no ocurre con los recuerdos. Tenemos, pues, dos infracciones al código o desviaciones, y, tal como nos lo va a probar la estadística, éstos no son sino ejemplos de un fenómeno general dentro del lenguaje poético.

* * *

Antes de pasar a ello, sin embargo, hemos de enfrentarnos con una objeción cuyo examen nos va a llevar lejos. Dicha objeción plantea, en efecto, el problema de la metáfora, es decir, de lo que constituye la característica fundamental del lenguaje poético. Al menos es ésta una opinión muy extendida. T. S. Eliot definía la *Divina comedia* como una "vasta metáfora", y Claudel oponía la poesía a la prosa como "la lógica de la metáfora" a la "lógica del silogismo". En una obra consagrada a esta figura se define la poesía como "una metáfora constante y generalizada" [9]. Mantendremos esta definición que consideramos exacta, pero con la condición de reducir a la metáfora a su verdadera naturaleza y rango.

Está claro que en las frases poéticas citadas no existe desviación más que si se toman las palabras en su sentido literal. Por el contrario, para reducir la desviación basta con cambiar el sentido de una de dichas palabras.

Para dar un ejemplo sencillo, en una frase como "el hombre es un lobo para el hombre", el predicado no es impertinente sino en cuanto éste significa el animal. Pero no se trata sino de un primer sentido que remite a un segundo sentido. "El hombre es un lobo para el hombre" de hecho significa "el hombre es cruel", lo cual reintroduce a la frase dentro de la norma. Nos las hemos con una figura llamada "cambio de sentido" o "tropo", figura que podemos simbolizar con este esquema (en el cual el significante está designado por Se y por So el significado):

$$Se \longrightarrow So_1 \longrightarrow So_2$$

Por cierto que el cambio de sentido no es gratuito. Entre So_1 y So_2 existe una relación variable cuyas diferentes clases engendran las diferentes especies de tropos. Hablamos de metáfora cuando la relación es de semejanza; de metonimia cuando es de contigüidad;

[9] H. Adank, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Ginebra, 1939.

de sinécdoque cuando es de la parte al todo, etc. No obstante, un uso extendido confiere a "metáfora" el sentido genérico de cambio de sentido, y tal es el uso que aceptaremos aquí [10].

Planteemos ahora una pregunta ingenua. ¿Por qué el cambio de sentido? ¿Por qué el descifrador no se conforma con el código de la lengua, que impone a un significante un significado dado? ¿Por qué recurre a un segundo desciframiento que pone en juego un significado nuevo? La respuesta es evidente: la razón es porque en su primer sentido el término es impertinente, mientras que el segundo sentido le devuelve su pertinencia. La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia. Ambas desviaciones son complementarias, pero precisamente porque no se encuentran situadas en el mismo plano lingüístico. La impertinencia es una violación del código de la palabra y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático. Existe una especie de hegemonía de la palabra sobre la lengua, ya que ésta acepta su propia transformación para dar sentido a aquélla. El proceso en su conjunto se compone de dos tiempos, que son inversos y complementarios: 1) planteamiento de la desviación: impertinencia; 2) reducción de la desviación: metáfora.

Lo podemos simbolizar en el esquema que sigue (en el cual la flecha representa la pertinencia, y el trazo cortado, la impertinencia):

$$\text{función}\left\{\begin{array}{l} \qquad\qquad Se \\ \qquad\qquad \downarrow \\ \text{———|———} \; So_1 \\ \qquad\qquad \downarrow \\ \longleftarrow\text{———} \; So_2 \end{array}\right.$$

Tenemos, pues, dos niveles diferentes: el primero es sintagmático; paradigmático el segundo. Sólo el segundo merece el nombre de me-

[10] Extendiendo la flecha hasta el plano diacrónico tenemos la "metáfora de uso"; limitándola a la sincronía tenemos la "metáfora de invención". Ésta es la única que estudiaremos aquí, pues la metáfora de uso, como hemos visto, por definición no constituye una desviación.

táfora. Y al mismo tiempo vemos que, aunque la metáfora sea una figura, no pertenece a la misma clase de las demás, tales como la rima, la elipsis, el epíteto de naturaleza o la inversión. Efectivamente, todas estas figuras son desviaciones sintagmáticas, mientras que, por el contrario, la metáfora es una desviación paradigmática. No sólo no pertenece al mismo plano lingüístico, sino que además es complemento de todas las demás. Como probaremos, todas las figuras tienen por fin el provocar el proceso metafórico. La estrategia poética tiene por fin único el cambio de sentido. El poeta opera sobre el mensaje para cambiar la lengua. Si es necesario un rodeo, ello se debe a que el camino directo de Se a So_2 está cortado. Entre ambos se interpone So_1, al cual hay que apartar en un primer tiempo para que en un segundo tiempo tome su lugar So_2. Si el poema viola el código de la palabra, es para que la lengua lo restablezca al transformarla. Tal es el fin de toda poesía: obtener una mutación de la lengua, que al mismo tiempo, como veremos, es una metamorfosis mental.

Esto implica entre ambos significados una diferencia que no es de contenido. Si entre So_1 y So_2 no existiese más que una diferencia referencial, no sería necesario el rodeo. Es que de hecho (volveremos sobre ello) existe entre ambos significados una diferencia de naturaleza. No toda metáfora es poética. No lo es sino cuando el segundo significado pertenece a un cierto dominio del sentido, cuya naturaleza trataremos de precisar en nuestro último capítulo.

Quedémonos aquí únicamente con el lugar que ocupa la metáfora en el seno de la figura. Es el segundo nivel de toda figura, el segundo tiempo de un mecanismo que en todas partes es el mismo. Y tal vez fuese mejor llamar "figura" al proceso total, cuyo primer nivel varía, mientras que el segundo permanece invariable. Así, las distintas figuras no son, como pensaba la retórica clásica, la rima, la inversión, la metáfora, etc., sino la rima-metáfora, la inversión-metáfora, etc. Lo que la retórica clásica oponía con el nombre de "figuras de palabras" a las otras clases de figuras no es de hecho sino una parte integrante de todas las figuras. La retórica no ha sabido distinguir entre el plano

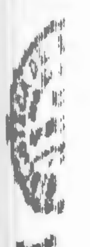
sintagmático y el plano paradigmático; no ha visto que, lejos de oponerse, ambos planos se completaban, y este error es en gran parte el responsable del callejón sin salida en el que se ha encontrado bloqueada la poética.

La desviación de nivel semántico no se confunde, pues, con la metáfora. A este nivel existe una desviación sintagmática, paralela a lo que es la rima a nivel fónico, la inversión a nivel sintáctico. Esta desviación hay que llamarla de alguna manera. Nosotros la hemos llamado "impertinencia". Sin embargo, para diferenciar las distintas figuras semánticas de acuerdo con sus funciones, reservaremos esta denominación para la desviación predicativa, y hablaremos de redundancia y de inconsecuencia en los demás casos aquí estudiados.

Si se han confundido ambos planos, ello se debe a que la impertinencia constituye una desviación tan flagrante que su reducción salta a la vista. Por el contrario, la rima (o la inversión) es una desviación relativamente débil, tanto que en este caso es la reducción la que se ha mantenido disfrazada. La retórica, pues, en un caso ha llamado figura a la desviación sintagmática, en otro a la desviación paradigmática, y puesto en un mismo plano dos momentos distintos y complementarios de una misma figura.

No obstante, en lo relativo a la frase predicativa la regla de pertinencia funcional plantea una dificultad. En efecto, ¿cómo conciliarla con la posibilidad de que el lenguaje exprese verdades nuevas, los descubrimientos de la ciencia, por ejemplo, en las cuales se atribuye a un sujeto un predicado nuevo? Y ¿cómo se expresaría la literatura de ficción (cuentos de hadas, relatos fantásticos, etc.), que se halla en el mismo caso? Si "el árbol cuchichea" constituye una desviación lingüística, que como tal suscita la reducción metafórica, ¿cómo se la puede distinguir del árbol que habla de los cuentos de hadas, el cual exige la literalidad y rechaza la metáfora?

El problema es difícil, y no podría alcanzar respuesta satisfactoria más que dentro del marco de una semiología (que está por hacer) de aquellos signos por los que la palabra se sitúa dentro de un gé-



nero, científico, novelesco, etc., e indica en consecuencia las normas que acepta. Ausente todo signo particular, el código en vigor es el código usual. Si la frase no se conforma a él, o bien es rectificada por cambio de sentido, o bien es rechazada fuera del lenguaje como absurda. Los enunciados innovadores, que por definición escapan al código usual, deben indicarlo. Digamos aquí únicamente que tales mensajes se cuidan generalmente de proveerse de "signos de literalidad" por medio de los cuales advierten al destinatario que la impertinencia se ha de achacar a las cosas, no a las palabras. El "érase una vez" de los cuentos de hadas es un signo de esta clase. Indica al lector que las incompatibilidades ordinarias quedan suspendidas y que, en consecuencia, las impertinencias aparentes no son efecto de las palabras. El árbol que habla y el caballo que vuela se toman entonces al pie de la letra, y los procesos habituales de reducción lingüística quedan inhibidos. Como tal, pues, el cuento de hadas no es poesía desde el punto de vista literario, sino prosa. Esto, por cierto, no quiere decir que no sea "poético". Pero, como efecto estético, la poesía emana aquí de las cosas, no de las palabras. Lo "feérico" es, pues, una categoría del ser y no del lenguaje; ésta se aplica al contenido, no a la forma. Ciertamente que se puede expresar en lenguaje poético lo feérico, uniendo así en un mismo efecto dos fuentes diferentes. Pero esta unión no es necesaria, tal como lo demuestra la gran poesía lírica francesa, cuyos mayores logros rara vez acuden a los sortilegios del mundo de lo fantástico. Aquí el poema no es la expresión fiel de un mundo anormal, sino la expresión anormal de un mundo ordinario. El poema es aquella "alquimia del verbo" de que hablaba Rimbaud, por medio de la cual se maridan en la frase términos incompatibles de acuerdo con las normas usuales del lenguaje.

Es evidente que nos quedan los enunciados verdaderamente innovadores: los que expresan verdades descubiertas por la ciencia, y en las cuales las cosas se ven dotadas de predicados nuevos (cisnes negros, plantas carnívoras, etc.). Es éste un problema difícil, cuyo examen detenido nos llevaría demasiado lejos. Digamos que en muchos

casos tales enunciados van acompañados por una "nota de originalidad", como "La experiencia revela que..." o "X ha descubierto que...". Estas fórmulas anuncian una modificación del código y, en el fondo, pertenecen al metalenguaje. No las encontramos en la poesía. El poeta no dice "se han descubierto peces capaces de cantar", sino

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
(RIMBAUD)

(Habría querido mostrar a los niños esas doradas
De la ola azul, esos peces de oro, esos peces cantores.)

La impertinencia, introducida por medio del circunloquio de una frase, se percibe inmediatamente como tal y pone en marcha el mecanismo de la reducción lingüística. Este mecanismo es el que, tal como trataremos de demostrar en la conclusión, introduce aquellos valores semánticos de otro orden que constituyen el sentido poético.

* * *

Una vez admitida la existencia de una regla de pertinencia semántica, queda la tarea de confrontar con ella el lenguaje poético. Tal como hicimos con el verso, esta tarea la realizaremos por vía estadística. El procedimiento será el mismo: comparación de grupos de tres autores a razón de cien ejemplos por cada uno. Una vez más, no se trata de cubrir todas las relaciones sintagmáticas. Sin embargo, con el fin de extender al máximo el alcance del análisis, estudiaremos las tres grandes funciones principales: predicación, determinación y coordinación. Este capítulo lo consagraremos a la más importante de ellas, la predicación, por la cual un carácter, en sentido amplio, es atribuido a un sujeto a título de propiedad. En nuestra lengua se expresa la predicación de dos formas principalmente: la nominal (sujeto-cópula-atributo) y la verbal (sujeto-verbo). Para que el análisis sea más cómodo, empero, la estudiaremos bajo la forma del epíteto. El epíteto (sobre ello volveremos en el capítulo siguiente) ejerce una

función determinativa, mas sólo puede actuar de esta manera si se da como propiedad del nombre al cual se aplica. Podemos, pues, estudiar la predicación a través de él. "La falda roja" puede transformarse fácilmente en frase predicativa mediante la simple introducción de la cópula: "la falda es roja" [11]. En ambos casos tenemos la misma pertinencia. Por el contrario, igual impertinencia existe en "la soledad es azul" y en "soledad azul" —"solitude bleue"— (Mallarmé).

Hay dos consideraciones que justifican la elección del epíteto. Por una parte, en todos los poemas abundan los epítetos, lo cual facilita considerablemente la operación estadística. Por otra parte, el epíteto se halla dotado de un incomparable efecto poético. Para convencerse basta con suprimirlo. Compárese, por ejemplo,

> Le vent crispé du matin
> (VERLAINE)
> (El viento crispado de la mañana)

con

> Le vent du matin
> (El viento de la mañana).

O bien

> Il a monté l'âpre escalier
> (HUGO)
> (Ha subido la áspera escalera)

con

> Il a monté l'escalier
> (Ha subido la escalera).

En el capítulo siguiente volveremos sobre el estudio gramatical del epíteto. Limitémonos aquí a observar que la función del epíteto se halla significada por notas gramaticales a partir de las cuales puede el adjetivo constituirse en predicado del nombre. Falta que el significado lexical concuerde con esta función. Los que no lo hagan así los consideraremos como impertinentes. Y tengamos en cuenta que la oposición *pertinente / impertinente* se encuentra a nivel formal. No analizaremos la significación del sintagma, sino que simplemente preguntaremos si constituye o no una fórmula lingüísticamente aceptable. ¿Qué quiso decir Verlaine al decir "vent crispé" y Hugo al decir "âpre escalier"? No trataremos de saberlo, limitándonos tan sólo a afirmar que no se puede decir que el viento sea "crispado", o "áspera" una escalera, de la misma manera que en fonología se juzga pertinente una oposición de fonemas cuando corresponde a una oposición de términos, sin tratar de saber, no obstante, lo que significan los términos en cuestión. Dicho esto, podemos pasar a la estadística.

[11] Cf. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, París, Leroux, 1962, pág. 106.

* * *

Una primera tabla nos da los resultados comparados entre la prosa y la poesía en un mismo estado de lengua (siglo XIX).

TABLA III

Epítetos impertinentes (I)

género	autores	número	total	media
Prosa científica	Berthelot	0	0	0 %
	Cl. Bernard	0		
	Pasteur	0		
Prosa novelesca	Hugo	6	24	8 %
	Balzac	8		
	Maupassant	10		
Poesía	Lamartine	23	71	23,6 %
	Hugo	19		
	Vigny	29		

Como se ve, la impertinencia en el lenguaje científico de esta época es nula. Los sabios apelan a veces a las metáforas de uso, nunca las crean. Ya que el lenguaje científico nos sirve de referencia normativa, por definición es indudable que en él la impertinencia no puede ser sino muy débil. Pero *a priori* no sabíamos que fuese nula. La norma es un polo al que la realidad puede acercarse sin alcanzarlo. Aquí la realidad no tolera desviación; nuestros tres autores nunca emplean más que el lenguaje ordinario.

El lenguaje novelesco se desvía de él. Pero esta desviación (8 %) es débil comparada con la que presenta la poesía (23,6 %). La diferencia es casi del triple, diferencia demasiado significativa para que necesite de control estadístico. Además, en la representación de la poesía del siglo XIX sólo hemos tenido en cuenta al grupo romántico. Como veremos, los simbolistas nos habrían proporcionado una diferencia mucho más acusada. Hemos de recordar, por otra parte, que la prosa novelesca no representa verdaderamente a la prosa si por tal se entiende el lenguaje usual. Todo lenguaje literario es estilizado, aunque a distinto grado, y, aparte la versificación, únicamente esta diferencia cuantitativa separa lo tenido por prosa de lo tenido por poesía. Es cierto que la cantidad se transforma dialécticamente en cualidad. La anormalidad desaparece cuando ésta se encuentra por debajo de cierto umbral, lo cual explica por qué el lenguaje de nuestros grandes prosistas del siglo XIX puede parecernos lenguaje normal. La determinación nos suministrará ejemplos aún más claros de esta confusión.

Resulta interesante observar que los dos grupos literarios —prosistas y poetas— forman grupos homogéneos, como lo prueba el cálculo de X_2:

género	valor	valor límite	umbral	diferencia
Prosa novelesca	0,78	3,32	0,10	no significativa
Poesía	0,64	3,32	0,10	no significativa

Todo se desarrolla como si, dentro de un género determinado, el autor se fijase espontáneamente un límite de desviación, un grado estilístico que no debe sobrepasar. Hay un hecho probatorio en este terreno: un mismo autor, Hugo, se conforma con la norma cuantitativa del género respectivo según sea prosista o poeta. Cuando escribe una novela, los epítetos impertinentes que emplea alcanzan al 6 %, elevándose a 19 % cuando compone un poema. *De esta forma queda probado que, cualesquiera sean sus diferencias de contenido, ambos géneros literarios pueden caracterizarse al solo nivel de la expresión.*

Ahora podemos comparar la poesía consigo misma y sacar de su evolución una segunda prueba. Reunamos los epítetos de nuestros tres grupos habituales, clásico, romántico y simbolista. Damos a continuación la frecuencia de los que son impertinentes:

TABLA IV

Epítetos impertinentes (II)

autores	número	total	media
Corneille	4		
Racine	4	11	3,6 %
Molière	3		
Lamartine	23		
Hugo	19	71	23,6 %
Vigny	29		
Rimbaud	44		
Verlaine	42	139	46,3 %
Mallarmé	53		

Observemos en primer lugar que los clásicos y los simbolistas constituyen, como los románticos, grupos homogéneos:

autores clásicos	valor	valor límite	umbral	diferencia
Clásicos	0,64	3,52	0,10	no significativa
Simbolistas	1,98	3,52	0,10	no significativa

Esto constituye un resultado estilísticamente interesante por sí mismo, pues demuestra que las etiquetas atribuidas por la historia de la literatura están justificadas al nivel formal. Clásicos, románticos o simbolistas, no se hallan emparentados entre sí únicamente por el contenido, los temas, las ideas, los sentimientos, etc., sino también a nivel formal, por el grado de desviación por ellos puesto en práctica. A título de ejemplo hemos recogido los epítetos impertinentes en Baudelaire. El resultado —39, homogéneo con la media del grupo simbolista de 46,3 %— permite insertarle estilísticamente en este grupo. Pero no se trata más que de un ejemplo, de una sola figura, lo cual constituye una base demasiado pobre para caracterizar a un estilo.

Pero el resultado más interesante para nosotros lo constituye la diferencia ampliamente significativa que encontramos entre un grupo y otro, tal como lo muestra el cálculo de X_2:

grupos	valor	valor límite	umbral	diferencia
clásicos-románt.	15,15	4,78	0,01	significativa
románt.-simbol.	7,28	4,78	0,01	significativa

La progresión entre un grupo y otro es muy clara y del mismo orden que la que presenta la versificación. La evolución se ha realizado linealmente en el sentido de una acentuación de la anormalidad lingüística. En los simbolistas, aproximadamente uno de cada dos epítetos es impertinente. Nos encontramos ante la práctica deliberada del "equívoco" prescrito por Verlaine en su "arte poética". Pero este

precepto no es una particularidad de la escuela, sino que constituye el coronamiento hecho consciente de una necesidad interna de la poesía.

* * *

El análisis anterior trata de la impertinencia como de un carácter global, regido por la ley del todo o nada. Los epítetos convienen o no convienen al sujeto. En este momento nos podemos preguntar si no existen grados de conveniencia, una dimensión de la impertinencia misma que permitiese mayor penetración en el análisis de la figura. A ello vamos a llegar por medio de un rodeo. En efecto, es posible medir la desviación de acuerdo con la resistencia que opone a su reducción.

La semejanza es identidad parcial. Hay metáfora si So_1 y So_2 tienen algo de común. Así, en "hacer cola" existe una relación de semejanza entre el sentido propio (cola) y el sentido figurado (fila) constituida por su parte común (forma longuilínea). Lo podemos representar con un esquema:

$$So_1 \ (a \ b \ c) \longrightarrow So_2 \ (a \ d \ e)$$

en que *a* representa la parte común. Inmediatamente se ve que este proceso requiere la división del significado en partes componentes, y esta división, que por largo tiempo ha sido uno de los grandes problemas de la filosofía, ahora empieza a penetrar en el campo del interés de la lingüística.

De acuerdo con el principio del isomorfismo propuesto por Hjelmslev [12], entre el plano de la expresión y el plano del contenido existe un paralelismo exacto. Pues bien, del lado de la expresión, la palabra se puede dividir en unidades menores, que son los fonemas. El principio del isomorfismo exige lo mismo del lado del contenido, es decir que el significado de una palabra pueda a su vez dividirse en uni-

12 "La stratification du langage", *Word*, 1954, núms. 2-3.

dades menores. Así, la palabra "yegua" se puede analizar en dos rasgos pertinentes de significación:

"caballo + hembra".

Prieto aplica este principio al analizar así la palabra latina "vir":

"homo + masculino".

Por su parte, Sörensen descompone la palabra "padre" en

"antepasado + de primer grado + masculino".

Estos análisis presentan un defecto, sobre el que insiste A. Martinet: es "la dificultad que se experimenta para manejar la realidad semántica sin la ayuda de una realidad concreta correspondiente, fónica o gráfica"[13]. El significante "yegua", en efecto, no presenta huella de su articulación semántica. No admite su división formal como la admite, por ejemplo, "cantor" en "cant + or", ya que cada uno de los dos elementos del significante corresponde a un elemento del significado. Si, pues, la lingüística no opera sino dentro de la relación significante-significado, entonces el análisis del significado de "yegua" deja de ser una operación lingüística. Es una operación de orden epistemológico o psicológico, y no es fácil ver en este caso sobre qué criterio objetivo podría fundarse semejante análisis.

Pero, sea cual fuere el valor que se le atribuya, tal división es necesaria si se quiere dar idea de la metáfora. Es cierto que si la palabra cubriese un significado no descomponible, sería imposible su uso metafórico. Si "zorro" ha llegado a significar "astuto", ello se debe a que en el pensamiento de los hablantes una de las componentes semánticas del término era la astucia. Tenemos, pues, derecho a descomponer el término "zorro" en "animal + astuto", conservándose el segundo rasgo sólo en el uso metafórico. Según Winckler, que desarrolla el tema del "rasgo dominante" de Wund, este rasgo es incluso el único constituyente subjetivo del sentido, y prueba de ello es que, en determinados dialectos, al zorro se le llama "el astuto"[14]. Sin embargo, esta teoría termina por mutilar el sentido. Cuando decimos "abrigo de zorro", por sinécdoque designamos "la piel", la cual constituye otra de las componentes del sentido. La multiplicidad de los cambios de sentido a partir de un mismo término es prueba de la pluralidad de los rasgos constitutivos del significado. Y de paso digamos que el estudio de los tropos podría tal vez suministrar el criterio lingüístico requerido por la semántica estructural.

[13] "Arbitraire linguistique et double articulation", *Cahiers F. de Saussure*, núm. 15, pág. 107.

Podemos, pues, admitir, al menos para ciertos términos llamados "concretos", la posibilidad de un análisis del sentido en unidades semánticas menores, y es esta posibilidad la que nos va a facilitar el medio de cuantificar la impertinencia.

Sean dos fórmulas tomadas del lenguaje poético, tales como

tresses d'ébène
(LAMARTINE)
(trenzas de ébano),

herbe d'émeraude
(VIGNY)
(hierba de esmeralda).

Si, de acuerdo con el procedimiento que acabamos de describir, analizamos así los predicados.

ébano = madera + negra,
esmeralda = piedra + verde,

vemos que la impertinencia no recae más que sobre una de las dos unidades de significación, quitada la cual se restablece la pertinencia. La impertinencia en este caso sólo es parcial, y la metáfora que re-

[14] Cf. H. Konrad, *Étude sur la métaphore*, Lavergne, 1939.

duce la desviación no es de hecho sino sinécdoque, ya que el rasgo pertinente es una parte efectiva, si bien abstracta, de la totalidad del significado. A esta clase de impertinencia limitada a uno de los elementos del significado y reductible por simple sustracción de este elemento la designaremos con el nombre de *desviación de primer grado*.

Sea ahora esta otra fórmula:

bleus angélus
(MALLARMÉ)
(azules ángelus).

¿Es aplicable en este caso el mismo procedimiento? ¿Es posible analizar el predicado impertinente "azules" en unidades menores? Esta operación parece harto difícil. Nos encontramos en presencia de un término que denota un dato empírico subjetivamente no descomponible, y no es fácil ver la manera de componer una definición de la palabra "azul". Por lo que toca al color, y, de modo más general, a todos los datos sensoriales elementales, la definición no puede ser más que de tipo referencial, por designación del objeto significado: "esto es azul". O bien hay que acudir a la definición tautológica: "el azul es el color de todos los objetos azules".

Tratándose de las palabras relativas al color parece que nos las hemos con esos "signos semánticamente primitivos", o "primitivos", como los llama Sörensen, cuyo análisis semántico implica su existencia. En efecto, el análisis de Hjelmslev, al igual que el de Prieto, divide el sentido en unidades menores, pero estas unidades son signos que a su vez pueden ser divididos. Si "yegua" = "caballo + hembra", "caballo" a su vez puede sufrir la misma división: "animal + mamífero + solípedo + doméstico, etc.". En forma progresiva hay que llegar a los elementos últimos, esta vez indivisibles, que constituirían verdaderos "átomos semánticos". Como se sabe, la axiomática contemporánea se ha visto en la necesidad de admitir estos átomos, a su vez indefinibles, con los cuales se pueden componer todas las definiciones.

Si, pues, las palabras relativas a los colores constituyen en forma clara elementos últimos de significación, la conclusión lógica es la imposibilidad de tomarlas como términos de una metáfora motivada. Los predicados de color serían pertinentes o absurdos. De hecho no hay nada de eso, como lo prueban metáforas de uso como "ideas negras" o "ver la vida color de rosa". Hay que buscar la motivación de semejantes metáforas, y está claro que, como no se la puede hallar *dentro* del significado, no existe otra posibilidad que la de buscarla *fuera* del mismo.

En el caso de "azules ángelus" nos hallamos ante lo que los psicólogos llaman "sinestesia", es decir, la asociación de sensaciones pertenecientes a registros sensoriales diferentes. Aquí se asocia una sensación visual a una sensación auditiva. El problema de la sinestesia pertenece a la psicología, y aquí no podemos extendernos sobre su naturaleza. Más adelante volveremos sobre este problema, pero a estas alturas de nuestro análisis la sinestesia sólo nos interesa como fenómeno lingüístico, en cuanto relación entre dos significados. Los lingüistas consideran la sinestesia como una *clase* de metáfora. Para nosotros, aquí es un *grado* de la metáfora. En efecto, puesto que el color es inanalizable, el cambio de sentido no puede operar sobre sus caracteres intrínsecos. Únicamente el efecto subjetivo producido por el color —digamos, en lo que respecta al color azul, un efecto sedativo— es capaz de reducir la impertinencia. "Azules ángelus" remite a la impresión de paz producida por el sonido del ángelus. No saquemos conclusiones de esta interpretación. Poco importa el valor individual que se dé a "azul"; de momento, lo esencial no es eso. Lo esencial es que este valor, puramente subjetivo, no puede considerarse como una parte componente del significado de "azul". Aquél no constituye en manera alguna un rasgo pertinente de significación. La distancia entre el significado propio de "azul" —que es un determinado color objetivo— y aquella impresión subjetiva es grande, mayor, en todo caso, que la que separa a "astuto" de "zorro" o a "negro" de "ébano". La astucia es un carácter objetivo del zorro, y

el negro lo es del ébano. Para pasar de un sentido a otro basta con una simple abstracción. En ningún caso es posible pasar por simple abstracción de "azul" a "paz". En consecuencia, distinguiremos dos grados en la metáfora y, correlativamente, dos grados de impertinencia, de acuerdo con la relación de los dos significados. Existe impertinencia de primer grado cuando la relación es de interioridad; impertinencia de segundo grado cuando es de exterioridad.

La sinestesia no es el único ejemplo de impertinencia de segundo grado. La distinción de H. Adank [15] entre "metáforas explicativas" y "metáforas afectivas" matiza nuestro punto de vista. Metáfora afectiva es todo lo que "descansa en una analogía de valor sugerida por nuestros sentimientos, por nuestra subjetividad". Pero nosotros basamos una distinción cuantitativa en lo que para este autor es una diferencia cualitativa. La "analogía de valor" es para nosotros semejanza mínima. La metáfora afectiva corresponde, pues, a una impertinencia máxima en virtud del principio por nosotros propuesto, de acuerdo con el cual la intensidad de la impertinencia es proporcional a la intensidad del cambio de sentido necesario para reducirla, es decir, proporcional a la distancia que separa al sentido propio y al sentido figurado.

Por lo demás, esta noción de distancia, que hace posible la cuantificación de la figura, no es nueva. La antigua retórica distinguía entre metáforas "próximas" y metáforas "alejadas" de acuerdo con la terminología de Barry, así como entre metáforas "claras" y metáforas "oscuras" de acuerdo con la de Fontanier. Pero no ofrecía criterio de distinción. Nos parece que el recurso a los "primitivos", tales como las palabras relativas a los colores, nos garantiza el carácter "alejado" de las metáforas sobre ellos fundadas, y, por consiguiente, el alto grado de impertinencia de los sintagmas que tienen a éstas por predicado. Esto nos lleva al fin que perseguíamos al extendernos tanto en este punto: a la comparación de la poesía consigo misma en lo

15 *Op. cit.*

concerniente a la impertinencia de segundo grado. De acuerdo con la estética de la época, los retóricos prohibían la metáfora alejada. Ahora veremos si en el curso de su historia la poesía ha tenido en cuenta sus preceptos.

Esta vez hemos limitado, pues, el inventario estadístico exclusivamente a los epítetos de color, a razón de cien por autor, conforme al procedimiento habitual. Se han clasificado como impertinentes

1) los colores distintos de los que por definición poseen los objetos:

nuit verte
(RIMBAUD)
(noche verde),

crépuscules blancs
(MALLARMÉ)
(crepúsculos blancos);

2) los colores atribuidos a objetos que por naturaleza carecen de color. Por ejemplo:

noirs parfums
(RIMBAUD)
(negros perfumes),

blanche agonie
(MALLARMÉ)
(blanca agonía).

El hecho de que en esta ocasión no figuren los clásicos en nuestro inventario se debe a la sencilla razón de que entre ellos son tan raras las palabras relativas a los colores, que es extremadamente difícil registrar el número requerido por la estadística. Sin embargo, los pocos ejemplos hallados parecen mostrar que en ellos la desviación es casi nula. Todos los epítetos de color los emplean o en su sentido propio o en un sentido metafórico de uso. Así, en *Iphigénie* se encuentra tres veces el epíteto "negro":

Approuve la fureur de ce noir sacrifice
(Aprueba el furor de este negro sacrificio)
....
Qu'on ose des fureurs avouer la plus noire
(Que se atrevan a confesar el más negro de los furores)
....
Sous un nom emprunté, sa noire destinée
(Bajo nombre prestado, su negro destino).

Como se ve, en los tres casos se toma la palabra en el sentido figurado de "funesto" o "culpable", usual en el lenguaje literario de la época.

Igual que en el caso del encabalgamiento, en este caso aparece el mismo conflicto entre el respeto al código conforme con la estética de su tiempo y las exigencias contrarias de la poesía. Los clásicos resolvieron este problema por medio de la transacción de la metáfora de uso, puesta, en cambio, por ellos abundantemente en práctica.



Los modernos, por el contrario, repudian la metáfora de uso. Alguna se halla entre los románticos; entre los simbolistas, casi ninguna. La única metáfora a la que da lugar la palabra de color es la metáfora de invención. Pero aquí, en el caso de los modernos, la desviación se ahonda entre ambos grupos, como lo demuestra la tabla siguiente:

TABLA V

Epítetos de color impertinentes

autores	número	total	media
Lamartine	4		
Hugo	5	13	4,3 %
Vigny	4		
Rimbaud	42		
Verlaine	36	126	42 %
Mallarmé	48		

La desviación de segundo grado aparece con los románticos, pero no logra su plena floración sino con los simbolistas. Fueron los primeros los que abrieron el camino, mas sólo los segundos se atrevieron a penetrar por él de lleno. Es cierto que al elegir el color hemos elegido un carácter que ofrece una especial dificultad para su tratamiento poético. El color es una de las propiedades empíricas más flagrantes de las cosas de este mundo. Dar a un objeto un color que no tiene, y más aún atribuírselo a seres no sensibles, parece un reto deliberado a la razón. El mundo simbolista es un mundo desconcertante. En él nos encontramos con que la *luna es rosa, azul* la *hierba, negro* el *sol, verde* la *noche*. Y, lo que es más extraño aún, el *éxtasis es rojo*, la *soledad, azul*, el *sueño, verde*. Tales son esos "colores nunca vistos" que en su mezcla con formas extrañas, con ruidos no escuchados, componen el mundo aparentemente fantástico del poeta.

El actual divorcio entre la poesía y su público comienza con el simbolismo. Y este divorcio descansa sobre un malentendido, del cual son responsables ciertas concepciones doctrinales, a veces defendidas por los mismos poetas. El surrealismo en particular llevó al colmo el malentendido con la afirmación, heredada del idealismo alemán, de un "surreal" existente como segundo mundo oculto detrás del primero, que es su engañosa apariencia. Con ello perpetuaba el error substancialista, poniendo a la cuenta de las cosas lo que pertenece al lenguaje. No existe mundo poético; sólo existe una manera poética de expresarlo. La poesía no habla un lenguaje literal. La luna no es rosa, el sol no es negro, la noche no es verde. Si lo fueran, el poeta los habría calificado de otra manera. Se podría dar vuelta a la fórmula de Breton, más arriba citada. El poeta nunca dice de manera directa lo que quiere decir, nunca llama a las cosas por su nombre. El color verde en "noche verde" no es el color objetivo. Es sólo un primer significado que funciona como significante de un segundo significado. La exigencia de literalidad detiene el proceso de desciframiento en su primer tiempo, privando así de su verdadera significación al lenguaje poético.

Si la poesía pone sistemáticamente en práctica la impertinencia, si de modo general no se puede hacer a sí misma más que mediante la violación sistemática de las reglas del lenguaje, ello se debe a que, como dijimos ya, el camino directo entre Se y So_2 se halla obstruido. Entre ambos se interpone siempre So_1, el primer significado. Es éste un hecho que deriva de la estructura misma del lenguaje, estructura que, por tanto, primero hay que dislocar.

La metáfora o cambio de sentido es una transmutación del sistema o paradigma. La figura es un conflicto entre el sintagma y el paradigma, entre el discurso y el sistema. El discurso normal se inscribe en la línea del sistema conforme a sus leyes. No hace sino actualizar sus virtualidades. El discurso poético entra en conflicto con el sistema, y en este conflicto es el sistema el que cede y acepta su transformación. Según la expresión profunda de Valéry, la poesía es un "lenguaje dentro del lenguaje", un orden lingüístico nuevo fundado sobre las ruinas del antiguo, por medio del cual, como veremos en la conclusión, se construye un nuevo tipo de significación. El absurdo poético no es una postura tomada de antemano. Es el camino ineluctable por el que ha de pasar el poeta si quiere hacer decir al lenguaje lo que el lenguaje nunca dice por vía natural.

De ello podemos dar una contraprueba mostrando que para aniquilar la poesía de cualquier fórmula poética basta con suprimir o incluso con disminuir su desviación. Y no se puede elegir ejemplo mejor que el de la controversia reciente [16] a que dio lugar el célebre verso de Virgilio:

> Ibant obscuri sola sub nocte...

He aquí su traducción al pie de la letra:

> Iban oscuros en la noche solitaria.

[16] Cf. *Le Monde*, 8, 15 y 22 de agosto de 1964.

La impertinencia salta a la vista. Los epítetos parecen desplazados como por error. Tanto que algunos intérpretes, a pesar del texto, les devuelven su orden normal, con lo cual tenemos:

> Iban solitarios en la noche oscura.

Con ello queda a salvo el código, pero se mata la poesía. ¿Quién no ve inmediatamente, en efecto, que esta segunda versión no es más que prosa y sólo prosa? La poesía nace de la impertinencia, y bien que lo sabía el poeta. Por eso mismo, contra el código, decía los *hombres oscuros* y la *noche solitaria*.

La misma concepción nos permite dar respuesta al desafío de Bremond, cuyos términos recordamos aquí:

"Esperemos finalmente que los filósofos de la poesía-razón nos expliquen por qué el verso de Malherbe

> Et les fruits passeront la promesse des fleurs

es uno de los cuatro o cinco milagros de la poesía francesa, por qué razón no se puede tocar ni una sola letra de este verso sin degradarlo por completo. Añadid el peso de un copo de nieve al tercero de estos divinos anapestos:

> Et les fruits passeront les promesses des fleurs,

y el jarrón se hace añicos".

Pero el paso del singular al plural pesa más que un copo de nieve. En efecto, constituye sencillamente una reducción de la desviación. "Las promesas" es una *metáfora de uso*. Esta fórmula se toma corrientemente en el sentido de "signos precursores", y el hecho de que las flores puedan ofrecerlos está en conformidad con el código. Por el contrario, "la promesa" conserva su sentido propio de "juramento", el cual sólo por los hombres puede ser hecho. El singular atribuye, pues, al sujeto un predicado impertinente. Viola el código, que el plural restablece. Si por el hecho, pues, de suprimir la desviación el jarrón queda roto, ello prueba con claridad que es la desviación la que le sirve de pedestal.

CAPÍTULO IV

NIVEL SEMÁNTICO: LA DETERMINACIÓN

"¿Qué es determinar? Ante todo es —la palabra lo indica— precisar los términos o límites, es decir, distinguir un objeto en un conjunto, separarlo de los demás; dicho con las palabras más sencillas, es, cuando se puede tratar de varios, *indicar claramente de cuál se trata*" [1].

Semejante función sería innecesaria en una lengua compuesta únicamente de palabras propias. En efecto, tales nombres (Napoleón, Francia, la luna, etc.) se hallan del todo determinados por sí solos.

Pero se comprende que semejante lengua habría supuesto un número de términos superior a las posibilidades de la memoria. Por ello el lenguaje ha encontrado más cómodo reservar los nombres propios a un pequeño número de objetos familiares (personas, ciudades, obras de arte, etc.). Para el conjunto de los demás objetos es evidentemente más económico reunirlos en clases agrupándolos de acuerdo con sus propiedades comunes y dar nombre sólo a estas clases. Sin embargo, cuando queremos hablar solamente de una parte de estas clases, de una especie o de un individuo, entonces hemos de contar con un procedimiento lingüístico especial, encargado precisamente de realizar

[1] G. y R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne,* 2 vols., París, A. Picard, 1935-1938.

la delimitación. Este procedimiento es la determinación, consistente en añadir al término común uno o varios términos más, a los cuales llamaremos "determinantes". La lengua comprende toda una categoría de términos a los que se les asigna de modo especial esta tarea: los adjetivos llamados "determinativos" (demostrativos, posesivos, indefinidos, numerales).

Tales adjetivos no añaden carácter nuevo alguno al término al que determinan. En "este hombre es inteligente", mientras que el atributo enriquece la comprensión del sujeto, el demostrativo, por el contrario, lo único que hace es indicar a quién se refiere el atributo. Así, pues, si el término predicativo aumenta la comprensión del sujeto, el término determinativo por su parte sólo limita su extensión. En este sentido podemos reducir la determinación a la simple cuantificación, y así la consideran cierto número de lingüistas (Brunot, Yvon, Cressot...). Podemos observar, sin embargo, que entre "unos perros" y "estos perros" existe una diferencia. En ambos casos está limitada la extensión del sujeto, pero mientras el indefinido se reduce a esta limitación, el demostrativo permite además localizar de qué perros se trata. Tanto es así que determinados lingüistas, como Bally, distinguen dos funciones diferentes: por una parte, la "cuantificación"; por otra, la "localización". Los indefinidos y numerales se limitan a cuantificar; los demostrativos y posesivos cuantifican y localizan simultáneamente. Nosotros adoptaremos esta última distinción, que confirma, como vamos a comprobar, la existencia de dos tipos de figuras diferentes.

La función determinativa se lleva a cabo gracias a una categoría de términos especialmente encargados de ello, pero también se puede realizar de otras formas: complemento de nombre (el libro de Pedro), oración de relativo (el libro que está encima de la mesa) y epíteto (el libro negro). Por las razones indicadas en el capítulo anterior —abundancia y rendimiento— centraremos nuestro análisis sobre el epíteto. Fácil será aplicar sus resultados a las otras formas.

* * *

La palabra "epíteto" no tiene en la actualidad más que un valor gramatical. Antiguamente tenía un doble sentido, gramatical y, además, retórico. En el sentido retórico, "epíteto" designaba una figura de la que Fontanier, por oposición al epíteto normal —al que él llama adjetivo—, da la siguiente definición: "Pero ¿en qué difiere el epíteto del adjetivo propiamente dicho? Esta diferencia la indica suficientemente la misma definición del epíteto. El epíteto y el adjetivo se unen por igual al sustantivo, y entrambos igualmente para modificar la idea principal de éste por medio de ideas secundarias. Pero el adjetivo es necesario, indispensable incluso, para la determinación o complemento del sentido, y nunca se puede decir que sea *ocioso*. Frecuentemente, por el contrario, el epíteto sólo es útil, sólo sirve para dar gracia o fuerza al discurso, y a menudo incluso es *ocioso* y redundante. Arrancad de una oración el adjetivo, y queda incompleta o presenta otro sentido. Haced lo mismo con el epíteto, y es posible que la oración continúe íntegra, aunque tal vez quede desmembrada o debilitada". Tal es, según Roubaud, la regla general para distinguir entre epíteto y adjetivo, y con él la aplicaremos a este ejemplo: "El espíritu *apesadumbrado* contrista en alguna forma a los objetos más risueños. La *pálida* muerte llama por igual a la puerta del pobre y a la de los reyes. Suprimid en la primera frase la palabra *apesadumbrado*, y queda sin sentido alguno. Suprimid en la segunda la palabra *pálida*, y, aunque la imagen queda descolorida, no por eso se pierde el sentido. La palabra *apesadumbrado* no es, pues, sino adjetivo en la primera frase, mientras que en la segunda la palabra *pálida* es epíteto" [2].

Sin embargo, Fontanier no explica por qué el adjetivo unas veces es ocioso o redundante y otras necesario o indispensable. ¿Por qué razón podemos suprimir sin inconveniente "pálida" en "pálida muerte" y no "apesadumbrado" en "el espíritu apesadumbrado"? Tratemos de dar respuesta a este problema, y veremos cómo aparece la estructura propia de la figura.

[2] *Des figures du discours...*, pág. 80.

Si, suprimiendo el epíteto, transformamos la frase "el espíritu apesadumbrado contrista a los objetos más risueños" en "el espíritu contrista a los objetos más risueños", no desembocamos en una fórmula "carente de sentido", como afirma Fontanier. Únicamente hemos cambiado el valor de verdad de la frase. La primera es verdadera; la segunda es falsa. ¿Por qué? Porque, al suprimir el epíteto, hemos transformado la extensión del sujeto y, por consiguiente, el campo de aplicación del predicado. De algunos hemos pasado a todos, y el predicado es verdadero de algunos, pero no lo es de todos. Es verdad que el espíritu apesadumbrado contrista a los objetos más "risueños", pero no lo es de todo espíritu. Con ello el epíteto afirma su valor puramente determinativo. Está hecho para responder a esta pregunta: ¿cuál? Esta función la realiza delimitando una especie dentro de un género.

Es claro que para desempeñar este papel no debe aplicarse el epíteto más que a una parte de la extensión del nombre. Esto se puede expresar simbólicamente de la manera que sigue.

Consideremos todas las palabras como clases y la relación nombre-epíteto como un caso de multiplicación lógica. Si A es el nombre y B el adjetivo, para que la función determinativa pueda llevarse a cabo se necesita que

$$A \times B = C \text{ ó } C < A.$$

Así, la clase de los hombres multiplicada por la clase de los blancos da la subclase de los hombres blancos.

Pero si el adjetivo se aplica a toda la extensión del nombre, tenemos que

$$A \times B = A.$$

Así, la clase de los hombres multiplicada por la clase de los mortales da la clase de los hombres mortales, que es igual a la clase de los hombres. La multiplicación es entonces inútil, y el epíteto pasa a ser redundante.

El primer caso es el de "espíritu apesadumbrado", que constituye una subclase de la clase "espíritu". El segundo, por el contrario, es el de "pálida muerte", extensivamente igual a "la muerte", ya que el adjetivo se aplica a la muerte en general. Así, entre el epíteto y el atributo existe a la vez una diferencia gramatical y una diferencia lógica. Gramaticalmente, el epíteto difiere del atributo porque aquél se liga inmediatamente al nombre, mientras que el atributo se liga a él por medio de una cópula. Lógicamente, la diferencia estriba en la regla que acabamos de enunciar. El atributo puede aplicarse a todo el nombre o a parte de él. El epíteto nunca se puede aplicar más que a una parte del nombre.

Nos encontramos entonces con una estructura análoga a la de la figura anterior. Hemos llamado impertinente al predicado lexicalmente incapaz de llenar su función predicativa. En el caso que nos ocupa, el epíteto que llamaremos "redundante" se muestra, a su vez, incapaz de llenar su función determinativa. En ambos casos nos encontramos ante palabras a las que su sentido convierte en no aptas para desempeñar el papel que la gramática les asigna.

Limitándonos al epíteto, podemos incluso considerar la impertinencia y la redundancia como dos tipos de la misma figura. En efecto, si el epíteto es normal cuando

$$A \times B = C,$$

vemos que hay dos casos de anormalidad:

1) $$A \times B = 0,$$

que es el caso de la impertinencia;

2) $$A \times B = A,$$

que es el caso de la redundancia.

Para cumplir su función, un epíteto debe: 1) aplicarse a una parte del nombre; 2) no aplicarse más que a una parte. Es anormal

si no conviene a ninguno o si conviene a todos. No se aplica a ninguno en "perfumes negros"; se aplica a todos en "verde esmeralda".

Por medio del análisis estadístico vamos a mostrar ahora que el epíteto redundante caracteriza al lenguaje poético. Antes de pasar adelante, sin embargo, hemos de salir al paso a una posible objeción.

Si "perfumes negros" es una expresión cuya incongruencia salta a la vista, no ocurre lo mismo con "verde esmeralda". En este caso, la desviación nos parece mucho más débil. Sin duda, es inútil precisar que la esmeralda es verde, pues ya lo sabemos. Pero al hacerlo no se desobedece más que a un principio del discurso que manda evitar las palabras inútiles. Semejante principio, basado en la ley del menor esfuerzo, parece ciertamente mucho menos imperioso que el principio de contradicción que viola la impertinencia. Redundancia e impertinencia no parecen, a fin de cuentas, situarse al mismo nivel funcional.

De hecho se trata de una desviación del mismo orden. Sea esta fórmula de Leconte de Lisle:

Les éléphants rugueux... vont au pays natal.

(Los elefantes rugosos... van a su país natal).

Aquí la desviación no estriba únicamente en el hecho de que el adjetivo no nos dé a conocer nada. Sabemos ciertamente que cualquier elefante tiene la piel rugosa. Pero si el adjetivo fuese predicado, si la fórmula fuese "los elefantes son rugosos", entonces no habría desviación alguna. La fórmula sería banal, pero la banalidad no es un defecto de orden lingüístico. La *teoría de la información,* tomando de la retórica la palabra "redundancia", la ha dado precisamente el sentido de "banalidad" [3]. No aporta más información que el predicado nuevo, imprevisible. Pero, una vez más, no hay regla propiamente lingüística que obligue al lenguaje a aportar información. La teoría de la información se sitúa a un nivel extralingüístico, al nivel de la comunicación como conducta social. En cuanto tal, la comuni-

[3] Aquí se trata de la redundancia externa, relativa al destinatario.

cación va provista de una finalidad propia que trasciende el plano de la estructura propia del mensaje, plano en el que, en lo que a nosotros toca, nos hemos situado aquí con todo rigor.

Si, en el verso citado, "rugosos" es una desviación, se debe a que esta palabra está encargada de una función determinativa que es incapaz de cumplir. En cuanto epíteto, ha de delimitar una especie dentro del género "elefante", función que no puede cumplir. El epíteto no funciona, pues, como epíteto, y, por tanto, aquí tenemos una desviación propiamente lingüística. Por otra parte, podemos expresarnos en términos de lógica, y considerar entonces "los elefantes rugosos" como expresión que a la vez designa una parte y el todo. Al solo nivel gramatical, "los elefantes rugosos" designa necesariamente una especie de elefante. Pero al nivel lexical la expresión designa a todos los elefantes. La parte es entonces igual al todo, y está claro que se trata de una desviación de orden lógico.

Así, expresiones tales como "la verde esmeralda", o incluso "el azul azul" —"l'azur bleu"— (Mallarmé), son figuras de invención, hallazgos propios del poeta. Invención y redundancia parecerían términos antitéticos, pero no lo serían más que si el adjetivo fuese atributo. Decir "la esmeralda es verde" no habría ciertamente significado invención alguna. Pero precisamente la invención aquí ha consistido en convertir abusivamente en epíteto un adjetivo incapaz de desempeñar este papel. He ahí por qué la figura es poética. Lo vamos a demostrar por medio de la estadística. Pero la intuición personal dará testimonio de que el mismo adjetivo pierde su poder desde el momento en que se porta normalmente. "Tela verde" pertenece a la prosa por el hecho de que el adjetivo determina en este caso efectivamente al nombre, ya que no toda tela es verde. Si existiesen dos colores de esmeralda como existen dos colores de diamante, "verde esmeralda" no sería mayormente poético que "diamante azul".

Todo esto supone que la función normal del epíteto es la determinación. Ahora bien, en este punto se muestran muy vacilantes los gramáticos. Algunos, como Damourette y Pichon, admiten dos tipos

de epítetos, unos "restrictivos", es decir, determinativos, y otros "correctivos", es decir, que depuran. Pero ninguno de los dos autores señala el carácter retórico de este segundo tipo de epítetos, lo cual podría hacernos creer que pertenecen al lenguaje normal. Está claro de dónde procede la incertidumbre: es que los gramáticos consideran como lenguaje normal el lenguaje literario, en el cual los epítetos no determinativos no son raros. Al obrar así, no se dan cuenta de que constituyen una desviación en relación con la norma. Pero, por el contrario, si nos referimos únicamente al lenguaje científico, que es lo que hay que hacer, entonces aparece la desviación. En nuestra tabla estadística se verá que en el lenguaje científico son rarísimos los epítetos no determinativos (3,66 %). Y, además, los casos en que aparecen son aquellos en que el autor deja de hablar como hombre de ciencia, como lo prueba el contenido. Tal ocurre en la siguiente frase de Claude Bernard: "...Para traer a colación una de las opiniones más autorizadas en semejante materia, citaré lo que mi *erudito* colega y amigo J. Bertoud ha escrito a este respecto". "Erudito" es redundante, pero, al hablar de un colega y amigo, Claude Bernard deja de hablar el lenguaje de la ciencia para adoptar un giro literario. En lo demás, todos los epítetos son determinativos, como lo prueba este fragmento de la *Introduction à la Médecine expérimentale:* "Como la ciencia sólo se establece por verdadera comparación, no se podría tener conocimiento del estado *patológico* o *anormal* sin el conocimiento del estado *normal,* así como tampoco se podría comprender científicamente la acción *terapéutica* de los agentes *normales* o medicinas sin el estudio *previo* de la acción *fisiológica* de los agentes *normales* que sostienen los fenómenos de la vida".

Hagamos notar, además, que todos los demás casos de redundancia observados en los textos científicos pertenecen al grado inferior de la figura. Pronto diremos lo que hay que entender al emplear esta expresión.

Tenemos, pues, derecho a sacar la conclusión de que el epíteto es normalmente determinativo y la de que todo epíteto que no lo sea

constituye una desviación o figura. Como veremos, esta desviación aparece con la prosa literaria y se desarrolla con la poesía.

El análisis de los textos muestra que en los epítetos existen dos tipos de redundancia según el nombre sea común o propio.

1) Nombre común. Ya hemos dado algunos ejemplos:

Les éléphants *rugueux*, voyageurs lents et rudes
Vont au pays natal, à travers les déserts.
(LECONTE DE LISLE)

(Los elefantes *rugosos*, viajeros lentos y rudos,
Van a su país natal a través de los desiertos).

Une *verte* émeraude a couronné sa tête.
(VIGNY)

(Una *verde* esmeralda coronó su cabeza).

Et la bouche, fiévreuse et d'azur *bleu* vorace.
(MALLARMÉ)

(Y la boca, calenturienta y de un azul *azul* voraz.)

El nombre designa aquí una clase, y el adjetivo se aplica a esta clase en toda su extensión. No hay elefante que no sea rugoso, ni esmeralda que no sea verde, ni azul que no sea azul.

2) Nombre propio:

La *blanche* Ophélia flotte comme un grand lys.

(La *blanca* Ofelia flota como un gran lirio.)

El nombre designa en este caso a un individuo que, como tal, no permite su división. La determinación es inútil, pues ya está hecha. El epíteto es redundante, pues no hay Ofelia que no sea blanca. Y lo mismo ocurre con los nombres propios sin mayúscula que designan una realidad única, como la luna, el sol, etc.

El epíteto es redundante en

La lune *blanche*
Luit dans les bois.
(VERLAINE)

(La luna *blanca*
Luce en los bosques).

No obstante, hay que distinguir los casos en que la realidad singular en el espacio permite su división en el tiempo. Así, "la luna llena" se opone a "la luna nueva", y aquí el epíteto no es redundante. Igual ocurre con "la Roma antigua", que se opone a "la Roma moderna". Pero tenemos un caso de redundancia en

Mais les bijoux perdus de l'*antique* Palmyre
(BAUDELAIRE)

(Pero las joyas perdidas de la *antigua* Palmira),

pues no existe otra Palmira más que la antigua, y, en consecuencia, el epíteto es superfluo.

Bajo este mismo título del nombre propio hay que hacer entrar a los nombres comunes ya provistos de determinantes, a los que Bally denomina con razón "nombres propios de la palabra".

Así, en

pour relever ta tête *blonde*
(HUGO)

(para levantar tu cabeza *rubia*),

"blonde" es redundante, ya que está claro que la cabeza del niño griego no tiene más que un color de cabello. Y el mismo caso tenemos en

Ne le déchirez pas avec vos deux mains *blanches*.
(VERLAINE)

(No lo rompáis con vuestras dos manos *blancas*).

Este caso del nombre propio es interesante porque muestra mejor que el nombre común el sentido especial que hay que atribuir a la redundancia. En efecto, usado aquí el mismo adjetivo a título de predicado, volvería a su andadura normal. "Ofelia es blanca" o "tu cabeza es rubia" en nada nos sorprenderían. Como no son de notorie-

dad pública, estos caracteres escapan a la redundancia en el sentido de banalidad. Y está claro que sólo son anormales porque el poeta los ha convertido en epítetos, es decir, porque les ha impuesto una función para la cual no son aptos.

Reconocidos los tipos principales de redundancia de los epítetos, hemos podido hacer su estadística comparada de acuerdo con nuestro método habitual, es decir, contando el número de epítetos redundantes en un total de cien epítetos tomados al azar en cada uno de los autores estudiados.

En primer lugar hemos querido confrontar el grado de redundancia del lenguaje científico, literario y poético. Con este fin hemos elegido autores procedentes de un mismo estado de lengua. Así, hemos estudiado tres científicos, tres novelistas y tres poetas del siglo XIX.

Damos los resultados en la tabla VI. La diferencia es muy clara y no necesita de control estadístico. Oscila entre una media de 3,66 % en los científicos, 16,66 % en los novelistas y 35,66 % en los poetas.

TABLA VI

Epítetos redundantes (sobre 100 epítetos)

género	autores	número	total	media
Prosa científica	Berthelot	3	11	3,66 %
	Pasteur	5		
	Cl. Bernard	3		
Prosa literaria	Hugo (*Les Misérables*)	21	50	16,66 %
	Balzac (*Le lys dans la vallée*)	13		
	Maupassant (*Fort comme la mort*)	16		
Poesía	Hugo	45	107	35,66 %
	Baudelaire	29		
	Mallarmé	33		

Estas medias las hemos considerado en relación a un total bruto de epítetos. Pero con ello hemos contado como normales los epítetos impertinentes. Si, por el contrario, eliminamos los impertinentes y tenemos en cuenta únicamente los epítetos pertinentes, los resultados se tornan aún más significativos. En efecto, para la ciencia no cambian, ya que ésta no admite epítetos impertinentes. En la prosa literaria cambian poco, pues sólo admite un número reducido de ellos. Pero en la poesía, por el contrario, aumentan grandemente, ya que en ella abunda la impertinencia. He aquí los resultados corregidos:

TABLA VII

Prosa científica	3,66 %
Prosa literaria	18,4 %
Poesía	58,5 %

Tenemos, pues, derecho a sacar la conclusión de que la redundancia es un procedimiento que caracteriza como tal al lenguaje poético.

Permítasenos aquí un paréntesis en lo que se refiere a la prosa literaria. Queda claro que ésta pone en práctica con cierta frecuencia este tipo de figura, lo cual prueba que desde el punto de vista estilístico sólo difiere de la poesía de un modo cuantitativo. La prosa literaria no es sino poesía moderada, o, si se quiere, la poesía constituye la forma vehemente de la literatura, el grado paroxístico del estilo. El estilo es uno. Implica un número limitado de figuras, siempre las mismas. La diferencia entre la prosa y la poesía y entre un estado de la poesía y otro radica únicamente en la audacia con que el lenguaje utiliza los procedimientos virtualmente inscritos en su estructura.

Pasemos ahora a nuestro segundo tipo de prueba, es decir, a la comparación de la poesía consigo misma en distintas épocas de su historia. Volvamos para ello a nuestros nueve poetas habituales, siempre repartidos en tres grupos. Aquí calcularemos el grado de redundancia sólo en relación con los epítetos pertinentes. En efecto, la

abundancia de epítetos impertinentes falsearía los resultados si no los elimináramos. Los resultados los damos en la tabla VIII, en la cual aparece claramente la progresión. Sin embargo, es menos marcada que en el caso de la impertinencia. Incluso los clásicos alcanzan un grado muy alto de redundancia, el cual contrasta con la timidez de que dieron prueba frente a la impertinencia. Pero hay que tener en cuenta el grado de la figura. Efectivamente, como vamos a ver de inmediato, en el grado inferior la redundancia es tan fácil de reducir, que apenas aparece la desviación. Ahora bien, la gran mayoría de los epítetos clásicos pertenecen al grado inferior de la redundancia.

TABLA VIII

Epítetos redundantes

autores	número	total	media
Corneille	42		
Racine	48	121	40,3 %
Molière	31		
Lamartine	55		
Hugo	56	162	54 %
Vigny	51		
Rimbaud	63		
Verlaine	67	200	66 %
Mallarmé	70		

Por lo demás, las cifras se tornan particularmente significativas desde el momento en que, para un total de cien epítetos, se añaden los impertinentes a los redundantes. Entonces se tiene el grado global de anormalidad lingüística de cada poeta en lo relativo al epíteto. Los resultados (tabla IX) revelan una diferencia significativa entre uno y otro grupo. Mientras para los clásicos las unidades anormales constituyen minoría (42 %), con los románticos se convierten en netamente mayoritarias (64,6 %), pasando a ser con los simbolistas casi la totalidad (82 %). Esto último quiere decir que, de 100 epítetos de la poesía simbolista, 82 son o impertinentes o redundantes, y 18 solamente son epítetos normales. Una vez más se encuentra Mallarmé en cabeza (86 %), y nos podemos preguntar si alguien ha batido este récord. ¿Hay autores que alcancen 100 % de anormalidad? Es ésta una pregunta a la que sólo futuras investigaciones podrán dar respuesta. A esta altura se habría alcanzado, en sentido estricto, la "poesía pura".

TABLA IX

Epítetos anormales (impertinentes y redundantes)
(sobre 100 epítetos)

autores	número	total	media
Corneille	43		
Racine	50	126	42 %
Molière	33		
Lamartine	65		
Hugo	64	194	64,6 %
Vigny	65		
Rimbaud	79		
Verlaine	81	246	82 %
Mallarmé	86		

Cálculo de X_2 (epítetos anormales)

grupos	valor	valor límite	umbral	diferencia
clásicos	4,45	6,64	.01	no significativa
románticos	0,02	3,32	.10	no significativa
simbolistas	1,19	3,32	.10	no significativa
clásicos-románticos	7,74	4,78	.01	significativa
románticos-simbolistas	5,40	4,78	.01	significativa

Lo más notable en estas cifras es la gran homogeneidad que revelan. Tal como lo prueba el cálculo de X_2, para el grupo romántico y simbolista son despreciables las diferencias internas. En los clásicos, como se ve, la homogeneidad es menor [4], pero este hecho es imputable a la diferencia entre los géneros cómico y trágico. En el caso de los poetas a los que se puede llamar "líricos", que de hecho son los poetas en el sentido propio de la palabra, es notable que se observa un grado de anormalidad lingüística idéntico para autores de un mismo período. Nada muestra mejor la esencia formal de la poesía: ésta se halla enteramente hecha de desviaciones, las cuales cualitativamente son semejantes dentro de un género y cuantitativamente son las mismas dentro de una época, y ello para funciones tan diferentes como la predicación y la determinación. Cada poeta expresa lo que desea, y por este hecho no se asemeja a nadie. Pero si lo que expresa le es personal, su modo de expresarlo no le pertenece en propiedad, sino que cualitativamente pertenece a un género y cuantitativamente pertenece a una época. Si por lengua se entiende una suma de palabras, entonces no existe lengua poética. Pero si por lenguaje se entiende una combinación de palabras, o sea la formación de frases, entonces sí que existe un lenguaje poético. Entonces existe una frase poética, que no es tal por su contenido, sino por su estructura.

La semejanza estructural entre redundancia e impertinencia aparece también al nivel de la reducción. El lenguaje poético, repitámoslo, tiene sentido. La redundancia desemboca en un absurdo, ya que convierte a la parte en igual al todo. Al pie de la letra, "verde esmeralda" designa una especie del género "esmeralda". Para que la expresión vuelva a tener sentido es necesario que sea posible la reducción de la desviación. Vamos a demostrar que siempre lo es. Pero esta reducción presenta una dificultad más o menos grande, lo cual, según este criterio, nos autoriza a distinguir en la figura una diferencia de intensidad.

[4] Sólo para un umbral de .01 es no significativa.

Puesto que el epíteto es superfluo, parecería *a priori* que para reducir la desviación bastaría con suprimirlo. Pero semejante conducta sería abusiva. El adjetivo se halla presente en el texto, y hay que integrarle a él. Esto se puede hacer "dando vuelta" a la fórmula, es decir, transformando uno de sus elementos. Y, puesto que la desviación proviene de una oposición entre el léxico y la gramática, es necesario cambiar el uno o la otra, es decir, o bien el sentido de la palabra, o bien su función.

El primer grado de la reducción consiste en cambiar la función. Efectivamente, ésta es la operación más fácil. Basta para ello con transformar el epíteto en aposición, es decir, con *desligar* el adjetivo.

La diferencia entre epíteto y aposición (o "epíteto desligado", como la denomina Grévisse) radica en la simple presencia o ausencia de una pausa entre el nombre y el adjetivo. "Pedro enfermo no puede venir" se puede interpretar fácilmente como "Pedro, enfermo, no puede venir". En esta forma, el adjetivo no es aberrante. En efecto, el epíteto desligado no tiene función determinativa, sino predicativa. Es una especie de predicado secundario que con la mayor naturalidad adquiere el valor de un complemento circunstancial de causa, de concesión, de modo, etc. Es claro, por ejemplo, que la fórmula anterior tiene este sentido: "Pedro no puede venir porque está enfermo".

Pero esta operación sólo es posible cuando el adjetivo se presta a ello lexicalmente. Así, la transposición es fácil en este ejemplo:

> Et mon amour *flatteur* déjà me persuade
> Que je le vois assis au trône de Grenade.
> (CORNEILLE)

> (Y mi amor *halagador* ya me convence
> De que le veo sobre el trono de Granada).

Se puede marcar mentalmente la pausa y leer así:

> Et mon amour, *flatteur,* déjà me persuade
> (Y mi amor, *halagador,* ya me convence).

Pero es porque el sentido del adjetivo hace posible la transposición. Si el amor me persuade de esta manera, es porque se trata de un amor halagador. El epíteto se puede transformar en aposición porque semánticamente es capaz de revestir un valor explicativo.

Igual ocurre en este ejemplo:

> Et dans ce *vain* savoir qu'on va chercher si loin.
> (MOLIÈRE)
>
> (Y en este *vacío* saber que se va a buscar tan lejos).

El adjetivo adquiere fácilmente valor concesivo: este saber que tan lejos se va a buscar aunque sea un saber vacío. Estos ejemplos ilustran el primer grado de la figura.

Pero, por el contrario, hay casos en los que el sentido del adjetivo no se presta a la transposición. No es capaz de revestir con respecto a la frase valor circunstancial alguno. Tal es el caso de los "elefantes rugosos". No es posible suponer que se dirigen a su país natal porque o aunque sean rugosos. Tampoco la esmeralda ha coronado la cabeza porque o aunque sea verde.

Queda entonces la posibilidad de cambiar el sentido del adjetivo de manera que pueda prestarse a la operación, la posibilidad de operar una metáfora que venga a añadirse al cambio de función. La operación combina en este caso un tropo lexical y un tropo gramatical, operación evidentemente más difícil, que constituye el segundo grado de la figura.

Así, si "elefantes rugosos" lo colocamos en su contexto, vemos la posibilidad de interpretar la rugosidad como símbolo de fuerza, de dureza, lo cual explica que, en el desierto implacable en donde "nada se mueve", sean los elefantes los únicos que viajan. Tampoco en

> Nous grimpâmes un jour jusqu'à ce livre *noir*
> (HUGO)
>
> (Un día nos aupamos hasta aquel libro *negro*)

puede el adjetivo tomar valor circunstancial si se le mantiene su sentido literal. Pero si se le confiere su sentido metafórico, entonces reviste valor concesivo. Los niños se auparon hasta el libro a pesar de su aspecto temible.

En su inmensa mayoría, los epítetos redundantes que se encuentran en la prosa literaria y en los poetas clásicos pertenecen al grado inferior de la figura. De ahí procede sin duda el hecho de que el epíteto redundante haya podido aparecer como normal. Con la mayor naturalidad se ha considerado a semejante epíteto como una especie de predicado secundario, como una calificación suplementaria introducida con fines legítimos. No se ha tenido en cuenta que, por una parte, el predicado secundario debe desligarse del nombre y que, por otra, debe justificar su presencia por su sentido. En el primer caso, la diferencia es poca y puede pasar inadvertida. Pero en el segundo caso aparece con claridad, y éste precisamente es el caso que se observa en los románticos, y más aún en los simbolistas. Aquí predomina el grado superior de la figura. No daremos más que un ejemplo, ya que constituye un caso límite de redundancia:

> Et la bouche, fiévreuse et d'azur *bleu* vorace.
> (MALLARMÉ)

"Azur" significa "bleu", y nos encontramos dentro de la tautología pura, tautología que desaparece si, por gracia de la metáfora, "bleu" toma un sentido que ya no es el del código.

Así, pues, también desde el punto de vista de la intensidad, y tanto en lo que se refiere a la redundancia como a la impertinencia, la historia de la poesía aparece como una desviación en continuo crecimiento.

* * *

El tipo de figura que ahora vamos a abordar no ha sido, que nosotros sepamos, inventariado por la retórica. Habremos, pues, no sólo de dilucidar su naturaleza, sino, además, de fundamentar su existen-

cia. Se trata de una figura de tipo nuevo, la cual no descansa, como las dos anteriores, en la divergencia de dos factores, sino en la ausencia de uno de ellos. En este sentido se la podría relacionar con la elipsis. Pero difiere de ésta en un punto: la elipsis es la ausencia, dentro de una frase, de un elemento por ella requerido. La figura que nos ocupa se caracteriza por la carencia de un elemento normalmente situado fuera de la frase, en el contexto o en la situación, razón ésta por la que dicha figura se sustrae fácilmente a la vista. Considerada de modo aislado, una frase como "llegó ayer" parece perfectamente normal. Sin embargo, para que funcione correctamente exige fuera de sí la presencia de un elemento siempre presente en la prosa, pero que la poesía omite con frecuencia por una deficiencia deliberada que constituye precisamente la figura.

El acto de la comunicación supone la existencia de un mensaje y de un código que funcionan por separado. Pero dentro del propio mensaje pueden establecerse relaciones complejas entre mensaje y código, relaciones que Jakobson analiza en estos términos:

"El mensaje (M) y el código subyacente (C) son por igual soportes de la comunicación lingüística, pero entrambos funcionan de forma doble: ambos pueden ser tratados ya sea como objetos de empleo, ya como objetos de referencia. Así, un mensaje puede remitir al código o a otro mensaje, y, por otra parte, la significación general de una unidad del código puede remitir tanto al código como al mensaje. En consecuencia, se deben distinguir cuatro tipos dobles: 1) dos tipos de circularidad: el mensaje que remite al mensaje (M/M) y el código que remite al código (C/C); 2) dos tipos de encabalgamiento: el mensaje que remite al código (M/C) y el código que remite al mensaje (C/M)" [5].

De estos cuatro tipos sólo nos quedaremos con dos, pues dan nacimiento a figuras poéticas notables. Ambos emanan del código y van en dirección ya del mensaje, ya del código. Con mayor exactitud,

[5] *Essais*, capítulo IX, pág. 176.

ya que su origen siempre es el mensaje, ambas relaciones se pueden simbolizar como (M.C.M.) y como (M.C.C.), pero con mayor economía se las puede designar como (C.M.) y como (C.C.).

En la lengua existe una clase especial de unidades a las que Jespersen llama "shifters" y a las que define así: "una clase de palabras cuyo sentido varía según la situación" [6]. Su ejemplo típico es el pronombre personal. Así, de acuerdo con el código, "yo" significa la persona emisora del mensaje. Pero claramente se ve la laguna de esta designación. A diferencia del nombre, que designa a una persona determinada, "yo" se puede aplicar a cualquiera, y para hacer desaparecer la ambigüedad hay que saber quién es el emisor del mensaje. En el lenguaje hablado es la situación la que nos da la información del caso: el emisor es el que profiere los sonidos.

Pero el poema es escrito, y el lenguaje escrito se halla "fuera de situación". Por ello es el propio mensaje el que debe dar la información requerida. En el discurso escrito es donde verdaderamente el "pro-nombre" reemplaza al nombre, pero únicamente se puede dar esta realidad cuando dicho nombre figura de hecho en el contexto. Por ello el lenguaje escrito presenta cierta redundancia en relación con el lenguaje hablado. Una carta lleva necesariamente una firma; una autobiografía, el nombre de su autor. En la novela escrita en primera persona, "yo" designa a un ser indudablemente ficticio, pero que no por ello deja de ser presentado y nombrado en el contexto. Pero veamos ahora lo que ocurre en el poema. En

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie...

(Yo soy el tenebroso, el despojado, el inconsolado,
El príncipe de Aquitania privado de su castillo...),

¿quién es el que dice "yo"? El propio poema no da respuesta alguna a esta pregunta. El pronombre se encuentra sin referencia contextual.

[6] O. Jespersen, *Language*, Londres, 1922.

El poema está firmado, sin duda. Tiene por autor a un individuo determinado, Gérard Labrunie, dice Nerval, lo cual parece dar la referencia que se pide. Pero ésta es una identificación simplista. El poema no es una confesión sentimental, y los estados anímicos de una persona privada, por genial que ésta sea, sólo pueden interesar a sus amigos, o tal vez a los psicólogos. Por otra parte, basta para desestimar esta prueba con volverse a la segunda persona, a ese vocativo poético que designa al destinatario. Pero una vez más nos hallamos con lagunas:

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur.

(Hija mía, hermana,
Piensa en la dulzura).

¿A quién se dirigen estas palabras? A una mujer, sin duda. Pero esto es todo lo que el poema nos revela de su identidad. La hija-hermana continúa siendo una mujer sin nombre y sin rostro. Es la "innominada", así como innominado es el que a ella se dirige.

Por medio de su respuesta a la pregunta de "¿quién es yo?", Etienne Souriau saca a luz de manera muy adecuada la significación compleja y difícilmente conceptualizable que procede de esta carencia.

"Es a la vez, nos dice, un poeta esencial y absoluto, y también la imagen poetizada que de sí mismo quiere dar el poeta al lector. Es incluso el propio lector en cuanto penetra en un lugar que se le prepara dentro del poema para participar en los sentimientos que le han sido sugeridos" [7].

Como se ve, "yo" no es simplemente "el emisor del mensaje". El pronombre remite a una significación nueva no inscrita en el código y que, sin embargo, procede de él. La ausencia en el propio mensaje de la referencia a la que remite el código transforma al código y le dota de una potencia nueva. En el diccionario no hay palabra que

[7] *Correspondance des Arts*, pág. 149.

signifique "el poeta esencial y absoluto", pero la figura logra crearla. En el lenguaje normal, esta fórmula expresa una significación que deriva del hecho mismo de la figura en cuanto ésta deroga sus leyes.

El poema es escrito, pero finge que es hablado. Por el hecho mismo infringe una regla general de la estrategia del discurso. El discurso está obligado a dar al destinatario la totalidad de las informaciones que éste requiere. Pero, por economía, el hablante suprime las informaciones que su interlocutor puede deducir de la situación. Lo mismo hace el poema, pero con la diferencia de que en este caso la situación se halla ausente. Todas las palabras hechas para determinar resultan por ello incapaces de llenar su función. Designan sin designar. Así ocurre con los demostrativos. Para utilizar la terminología de Pierce, dentro de la situación funcionan como "index". Acompañan a un movimiento del cuerpo que da la referencia. En el discurso escrito remiten a algo ya mencionado por el propio mensaje. En el poema faltan ambas referencias:

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux.

(Mira cómo en esos canales
Duermen esos bajeles).

En ausencia de la situación, canales y bajeles deberían ser objeto de otra mención dentro del mensaje. Pero en el poema no se encuentra ninguna. Y ello no se debe ciertamente a economía. Cuando así lo prefiere, la poesía pone gustosamente en práctica la redundancia:

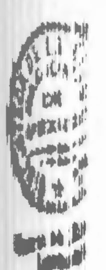
Là tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté.

(Allí todo es orden y belleza,
Lujo, serenidad y placer).

He aquí una información que el poema contiene tres veces. La carencia es deliberada: su finalidad es cargar de indeterminación a los

seres y cosas que pueblan el mundo poético. Y es sobre todo de esta figura de la que emana esa impresión de vaga, nebulosa, irremediablemente secreta realidad que va ligada a la categoría misma de lo poético. El misterio que pesa sobre las cosas no es un carácter contingente, oriundo de una ignorancia circunstancial y siempre amovible; es misterio en sí mismo, es lo por todos y para siempre desconocido por naturaleza.

Objeto de las mismas observaciones puede ser el tratamiento poético de las determinaciones del tiempo y del espacio, cuestión ésta, por otra parte, que merecería un largo análisis, pero sobre la que sólo haremos algunas indicaciones.



Adverbios de tiempo como *mañana, ayer, antaño,* o adverbios de lugar como *aquí, allí,* entran asimismo en la categoría de los "shifters". Ellos son los que engranan el código con el mensaje. "Mañana", por ejemplo, significa el día siguiente al de la emisión del mensaje; "ayer" significa el que le precede. Pero también en este caso, en ausencia de la situación, es el contexto el que debe dar la información requerida, obligación que, una vez más, tampoco respeta el poema. Estas palabras, hechas para precisar un día determinado, designan entonces todos los días y ninguno de ellos. Por el uso que de ellas hace el poeta, se invierte su función, convirtiéndose en función de indeterminación.

Lo mismo se puede decir de los tiempos verbales. Todos ellos se refieren a un presente, que es el de la enunciación. En el lenguaje hablado, el presente está fechado por la situación; en el lenguaje escrito lo está por el contexto. Pero el poema carece de fecha. La que a veces le sigue en el texto remite a la producción del poema, es decir, a un tiempo transcendente al discurso. También en este caso se porta como si fuera hablado, pues supone como dado por la propia comunicación el eje de referencia temporal. Pero como la comunicación escrita no se halla situada en el tiempo en cuanto acontecimiento, es la misma comunicación la que debe mencionar su eje de referencia. "Fue en el año de gracia de...", dice la narración clásica. En el poema

falta dicha referencia, y el relato irrumpe en un pasado sin enmarcación:

> Les champs n'étaient point noirs, les cieux n'étaient pas mornes...
>
> (Los campos no estaban tristes, las nubes no estaban mustias...).

El pasado pierde entonces esa relatividad que le define. Como si se tratara, se podría decir, de un *pasado desde siempre,* de tal manera que la potencia paradójica de la figura confiere un valor absoluto a la relatividad misma.

Esta misma figura aporta igual transmutación a las determinaciones espaciales. Cuando el poeta dice

> Aller là-bas vivre ensemble
>
> (Ir allí a vivir juntos),

designa un "allí" que, a falta de referencia a un "aquí" indicado por el texto, se sitúa a la vez en todas partes y en ninguna, "en cualquier parte fuera del mundo", en un "otra parte" que es tal por naturaleza, por una especie de ausencia que tampoco es el revés de una presencia.

Singular poder éste de una figura hecha de simple carencia, que cuenta con el don de transformar la existencia en esencia y en absoluto lo relativo. Así, la palabra "otro" supone como dado un "mismo" en relación con el cual aquélla es otro. Pero basta con que el poema omita este "mismo" para que la alteridad se convierta en una especie de carácter de naturaleza. Es lo que hace el poeta español Garcilaso de la Vega en versos en los que la palabra "otro" cuatro veces repetida pasa a ser el predicado único que basta para calificar las cosas, transformando de esta manera en definición lo indefinido:

> Busquemos otro llano,
> Busquemos otros montes y otros ríos,
> Otros valles floridos y sombríos.

El segundo tipo de estructura doble (C/C) da origen a la misma clase de figura. Esta estructura concierne esencialmente a los nombres

propios, cuya significación, nos dice Jakobson, "no puede definirse sino remitiendo al código. En el código del inglés, Jerry significa una persona que se llama Jerry. La circularidad es evidente: el nombre designa a toda persona que lleve este nombre" [8]. Así, el nombre propio sólo puede revestir su significación si el que lo lleva ha sido *presentado*, ya efectivamente por la situación, ya con ayuda de una "descripción" —en el sentido lógico del término— contenida en el propio mensaje.

También aquí el poema falta a sus obligaciones. No hay descripción, y por el mismo hecho el nombre no nombra a nadie.

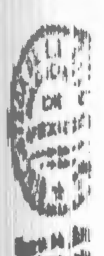
> Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe,
> Loin du noir océan de l'immonde cité,
> Vers un autre océan où la splendeur éclate...
> (BAUDELAIRE)
> (Dime, Ágata, se evade tu corazón a veces,
> Lejos del negro océano de la ciudad inmunda,
> Hacia otro océano en el que estalla el esplendor...).

¿Quién es Ágata? Nada nos dice el poema, y también aquí pueden los eruditos entregarse al juego de las hipótesis, con lo cual dan respuesta a una pregunta no planteada. "Ágata" no es un pseudónimo, ni tampoco una convención como los nombres de la comedia clásica. Es un nombre de mujer, pero que, por no aplicarse a una mujer determinada, remite a la vez a todas y a ninguna. Ágata no es una mujer determinada a la que conociese el autor y cuya identidad nos ocultase; tampoco es una mujer cualquiera. Remitiéndonos a las palabras de Etienne Souriau, se la podría llamar mujer "esencial y absoluta". Esta fórmula, al igual que otras del mismo tipo que hemos empleado —pasado siempre pasado, ausencia sin presencia—, constituye un intento de expresar lo inefable. No damos a este término el sentido casi místico que a veces se le confiere. Para nosotros, "inefable" sólo significa que es imposible hacer que la prosa —es decir, sin acudir a la

[8] *Essais*, pág. 177.

figura— exprese con rigor aquello que, por medio de la figura, sólo la poesía tiene el poder de expresar.

El significado poético no es inefable, puesto que precisamente la poesía lo expresa. Lo que sí que es cierto es que en prosa es inexpresable, porque transciende el mundo conceptual en el que el lenguaje sitúa su significación. La poesía no es prosa venusta, sino un lenguaje que el poeta ha tenido que inventar para expresar lo que de otra manera no habría podido expresar.



CAPÍTULO V

NIVEL SEMÁNTICO: LA COORDINACIÓN

Al tratar de la coordinación vamos a abordar una figura hasta ahora poco estudiada aunque constituye uno de los procedimientos más característicos no sólo de la poesía, sino asimismo de la novela e incluso de la pintura y del cine contemporáneos. Es que la predicación y la determinación son funciones puramente lingüísticas, mientras que la coordinación desborda ampliamente el campo de la palabra. Efectivamente, en el sentido más amplio, coordinar es "conjuntar", cosa que se puede hacer tanto dentro como fuera del discurso, por ejemplo en la secuencia de las imágenes de una película o en la superficie de un cuadro. Hasta se puede realizar en el espacio real, y la concurrencia (imaginada por Lautréamont) del paraguas y de la máquina de coser en una mesa de disección no es otra cosa sino la realización de una figura coordinativa a nivel ontológico.

Sin embargo, sólo dedicaremos un breve estudio a la coordinación, ya que ésta presenta relaciones estrechas con la predicación. Podemos, pues, *mutatis mutandis,* aplicar a una lo dicho sobre la otra, y, para evitar cualquier repetición, sólo analizaremos la coordinación en lo que ésta tiene de específico.

Subrayemos un punto en primer lugar. Al paso que las dos funciones anteriores nos retuvieron dentro de la frase, el estudio de la

coordinación, por el contrario, nos va a permitir dirigir nuestra mirada a la sucesión coordinada de frases a la que se llama discurso.

En el lenguaje corriente, la coordinación se opera de dos formas. Una de ellas es explícita, y se lleva a cabo por medio de un nexo sintáctico, que puede ser una conjunción (y, o, pero, etc.) o un adverbio (en efecto, sin embargo, etc.). La otra es implícita, y se realiza por simple yuxtaposición. Así, lo mismo se puede decir "el cielo está azul *y* el sol brilla" que "el cielo está azul. El sol brilla". Y claramente se ve que la segunda forma, en la que falta la conjunción, es, no obstante, semánticamente análoga a la primera.

De hecho, la yuxtaposición constituye la manera más corriente de coordinar. La presencia del nexo "y" al comienzo de cada frase haría el discurso sumamente pesado, y la palabra escrita demuestra preferencia por la simple yuxtaposición. Siendo, pues, corriente el procedimiento, no puede ser considerado como figura, y en contra de la antigua retórica, que llama "disyunción" a la omisión del nexo, nosotros consideraremos la yuxtaposición como la forma normal de la coordinación. Esto es lo que hace G. Antoine al definir el discurso como "una inmensa coordinación" [1], definición que un poco más adelante comenta en estos términos: "Allí donde hay lengua, discurso seguido, necesariamente hay continuidad, encadenamiento, en una palabra, 'coordinación de frases' ". Observemos, por otra parte, que en la mayoría de los casos la frase siguiente repite una palabra de la frase anterior, ya directamente, ya por medio de un pronombre. Sin embargo, esto no constituye una regla, sino el resultado de coacciones semánticas implícitas.

Igual que cualquier otra función, la coordinación se ve sometida a coacciones gramaticales codificadas. En general se puede decir que exige la homogeneidad a la vez morfológica y funcional de los términos coordinados. Éstos deben en primer lugar pertenecer a la misma categoría, al menos en el francés moderno. Saint-Simon pudo

[1] *La coordination,* t. I, pág. 16.

el sujeto psicológico consiste en una pregunta planteada, a la que responde el predicado. Ambas oraciones responden lógicamente a esta pregunta: "¿Qué tiempo hace?". La frase de M. Jourdain —"Nicole, tráeme las zapatillas y dame el gorro de noche"— coordina dos oraciones cuya unidad temática es evidente [4].

Considerada desde este punto de vista, la coordinación no es sino un aspecto de la predicación, y las reglas válidas para la una lo son también para la otra. Por consiguiente, los términos coordinados deben pertenecer al mismo plano del discurso. Es necesario que exista una idea que pueda constituir su tema común. El título reemplaza con frecuencia en el discurso a esta función, pues constituye de hecho el sujeto o tema general cuyos predicados son las ideas todas del discurso, el todo cuyas partes son éstas. Y hagamos observar en seguida que si todo discurso en prosa, científica o literaria, recibe necesariamente un título, únicamente el poema se permite prescindir de él, tanto que entonces nos vemos obligados a designarlo por sus primeras palabras. Esto no es ni negligencia ni coquetería. Si el poema suprime el título, es porque, como veremos, carece de aquella idea sintética de que el título es expresión.



En el pensamiento científico se halla ciertamente la coherencia del pensamiento, y es inútil citar ejemplos. Cada una de las oraciones conduce normalmente a la siguiente, y cuando faltan las transiciones se debe a que son evidentes y a que el autor supone con razón que sus lectores son capaces de restablecerlas. No es éste el caso de la poesía, al menos el de la poesía moderna, ya que en este punto existe una diferencia radical entre clásicos y modernos.

La poesía clásica, al menos la de los autores que hemos estudiado, es un acabado modelo de discurso coherente. La coordinación gramatical liga siempre términos lógicamente homogéneos. Todos los

4 Hecho de coordinaciones sucesivas, todo discurso se sitúa necesariamente en el orden de la predicación pura, y su sujeto es necesariamente implícito, o bien va expreso por un título.

ejemplos de frases coordinadas de las que hemos hecho recensión son tan impecables como esta que da comienzo a la *Phèdre* de Racine:

> Le dessein en est pris; je pars, cher Théramène
> Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.
>
> (La decisión está tomada: me voy, querido Teramenes,
> Y me despido de la amable morada de Trecén).

"Me voy... y me despido": la unidad semántica de los dos verbos coordinados no puede ser más acabada.

En el mismo momento en que Fedra da rienda suelta a la confesión de su pasión —en el momento en que, por consiguiente, la emoción que la embarga habría podido justificar el desorden del pensamiento—, su palabra es notablemente coherente, y fácil resulta a raíz de esta confesión el entregarse a aquel ejercicio, caro a la pedagogía antigua, consistente en trazar el "plan" del trozo titulando sus partes consecutivas:

1) Encuentro con Hipólito.
2) Nacimiento de la pasión.
3) Lucha contra el amor.
4) Fracaso de esta lucha.

Cuatro partes, pues, que expresan las cuatro fases de un amor que da su título general al conjunto del discurso.

Sin embargo, en *Phèdre* hay una excepción. Su estudio es particularmente interesante porque ofrece un ejemplo de desviación reducida por el propio discurso. Nos vemos obligados a citar el trozo entero. Fedra anuncia a su doncella de confianza la intención que tiene de darse la muerte:

Œnone

> Quoi! Vous ne perdrez point cette cruelle envie
> Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
> Faire de votre mort les funestes apprêts?

Phèdre

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?

Œnone

Quoi, Madame?

Phèdre

Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?
Où laissè-je égarer mes voeux et mon esprit?

(Enona

¡Cómo! ¿No iréis a abandonar ese cruel deseo,
Os veré siempre, renunciando a la vida,
Hacer los funestos preparativos de vuestra muerte?



Fedra

¡Dioses, por qué no estaré yo sentada a la sombra de los bosques!
¿Cuándo podré, a través de un polvo preclaro,
Seguir con la vista un carro que huye en la carrera?

Enona

¿Cómo, señora?

Fedra

Insensata, ¿dónde estoy? y ¿qué he dicho?
¿A dónde he dejado escapar mis deseos y mi espíritu?).

En la primera réplica se plantea una pregunta: ¿persistirá Fedra en su funesto proyecto? Pero Fedra no contesta. Fedra se ha alejado hacia un ensueño interior. La réplica no engrana con la precedente: la coordinación se quiebra y se rompe el hilo del discurso. En este caso existe, pues, incoherencia. Sin embargo, el mismo texto indica más adelante explícitamente la desviación y lleva a cabo su reduc-

ción. La exclamación de Enona —"¿Cómo, señora?"— expresa la legítima sorpresa de un espíritu habituado a los cambios coherentes. Y la respuesta de Fedra, en la que lo ilógico es a la vez significado y repudiado como tal, vuelve a tomar el hilo normal del discurso integrando la propia desviación a su contenido: "¡Insensata!... ¿Qué he dicho?". Como se ve, apenas producida, la desviación queda reducida. Pero, no obstante, consigue cierta eficacia. La imagen del carro fugitivo en la carrera sería menos deslumbrante si no emergiese como un meteoro en un ambiente del discurso en que no se la esperaba.

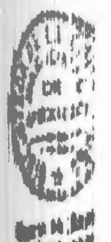
La retórica, que nosotros sepamos, no ha dado nombre a esta figura constituida por la ruptura del hilo lógico del pensamiento. En Fontanier se halla definida una figura —con el nombre de "abruption"— como "paso brusco, imprevisto". Así definida, parece cubrir la desviación que aquí estudiamos. No obstante, Fontanier da como ejemplo el hecho de reemplazar en un diálogo las transiciones de uso por medio de las fórmulas "dice", "responde". Vemos cuán lejos se halla de nuestro modo de ver, y renunciaremos a esta definición. Llamaremos "inconsecuencia" al tipo de desviación consistente en coordinar dos ideas que aparentemente no guardan relación lógica alguna entre sí.

Fue a partir del romanticismo cuando la gran poesía empezó a hacer uso de la inconsecuencia como procedimiento sistemático. Ya Valéry lo observó: "El romanticismo se ha decidido a abolir su propia esclavitud. La esencia del romanticismo consiste en la supresión de la *continuidad en las ideas*" [5]. Pero la continuidad en las ideas no es esclavitud propia, sino sumisión a la razón universal. A partir del momento en que a las ideas les falta el encadenamiento se califica al espíritu de irrazonable, y Lévy-Bruhl nos relata cómo se vio inclinado hacia el estudio del pensamiento primitivo por la lectura de un antiguo libro chino cuyo encadenamiento en las ideas no comprendía. La razón es, ante todo, *consecuencia*, y éste es el motivo por el que

5 *Lettre sur Mallarmé*, Pléiade, pág. 646.

los clásicos no se atrevieron nunca a hacer uso de la inconsecuencia. Los románticos sí que se atrevieron a romper el ordenamiento del discurso, si bien sólo de una manera moderada. Es a Rimbaud, sin duda, a quien hay que atribuir —con las *Illuminations*— la responsabilidad del salto decisivo por sobre la frontera que separa a la razón y a la sinrazón. Él fue el primero, según se ha dicho, en hablar "el lenguaje moderno de la poesía" [6]. Pero fue el romanticismo el que dio el primer paso. Releamos este pasaje de *Booz endormi:*

> Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une Moabite,
> S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
> Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
> Quand viendrait du réveil la lumière subite.
>
> Booz ne savait point qu'une femme était là,
> Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.
>
> (Mientras él dormía, Ruth, una moabita,
> Se había tendido a los pies de Booz, desnudo el seno,
> Esperando quién sabe qué destello desconocido
> Cuando llegase del despertar la luz súbita.
>
> Booz ignoraba que una mujer estuviese allí,
> Y Ruth ignoraba lo que Dios quería de ella).



Nos encontramos en el momento crucial del relato. Ruth se ha tendido a los pies de Booz: se va a cumplir la unión milagrosa... Pero he aquí que el relato se interrumpe bruscamente:

> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
>
> (Un fresco perfume brotaba de la espesura de asfódelos;
> Las auras de la noche flotaban sobre Galgala).

6 Al menos dentro de nuestro muestrario. Por cierto que han existido precedentes, la poesía barroca sobre todo. Pero en este estudio sólo tratamos de la gran poesía.

La razón discursiva tiene aquí derecho a preguntarse: ¿de qué manera se encadenan las ideas? Los asfódelos huelen bien y la noche está en calma. Pero ¿cuál es la relación de todo esto con lo que antecede? ¿Qué nexo lógico une a esta descripción con la narración? ¿Qué es lo que vienen a hacer las cosas en el drama vivido por los hombres? Lógicamente, la descripción de las cosas sólo se integra al relato si dichas cosas tienen algún efecto sobre él. Aquí no vemos que el olor del asfódelo o la serenidad de la noche sean causa u obstáculo para lo que se está realizando.

A este propósito podemos tal vez determinar un criterio práctico de la inconsecuencia. No es posible suprimir o cambiar de lugar un elemento de una realidad funcional cualquiera sin perturbar su funcionamiento. Diremos igualmente que un elemento del mensaje es inconsecuente cuando puede ser suprimido o cambiado de lugar sin que se rompa la unidad o la continuidad intelectual del mensaje. En el ejemplo que nos ocupa se ve claramente que los dos versos descriptivos pueden ser excluidos o cambiados de lugar sin que la inteligencia del relato se altere en lo más mínimo. Suprimamos por entero el trozo descriptivo aquí intercalado, y el relato vuelve con toda normalidad a su curso.

Idéntico procedimiento, observémoslo, vuelve a aparecer más adelante, esta vez dentro de un solo verso:

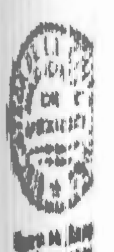
> Ruth songeait et Booz rêvait; l'herbe était noire.
>
> (Ruth pensaba y Booz soñaba; la hierba estaba triste).

Dos notaciones yuxtapuestas cuya unidad lógica no es fácil de ver.

La injerencia inesperada de la naturaleza en el drama humano es una de las formas más corrientes de realizar la inconsecuencia. Como se ve, constituye la pendiente coordinativa de la impertinencia. Vimos cómo la realización más frecuente de la impertinencia era la atribución de propiedades materiales a seres espirituales, o viceversa. En ambos casos la poesía mezcla a hombres y cosas.

Fácil sería multiplicar los ejemplos de este tipo de inconsecuencia. Si no lo hacemos, es para no repetirnos. Solamente quisiéramos observar que, a pesar de que el romanticismo la puso sistemáticamente en práctica, no por eso fue el que la inventó. Prueba de ello es el bello poema árabe del siglo XIII que cita Brunschvicg (*Héritage de mots, héritage d'idées*), y que nosotros no podemos por menos de reproducir aquí:

> Conténtate con lo que tienes: una débil sonrisa, unas palabras, una mirada. No hay que suspirar por el ser entero. Percibe su olor exquisito, mira el esplendor de su belleza. Pero no suspires por ella...
> El alma humana no es un objeto de deseo. El crepúsculo es sereno y el mundo está en silencio. Apaga el fuego del deseo en las lágrimas.



En rápida sucesión de imágenes expresa el poema toda una filosofía de la renuncia. No puede ser poseído el ser, sino sólo su apariencia. Lo de "el crepúsculo es sereno y el mundo está en silencio" es una frase que se mete de rondón. ¿Por qué esta súbita descripción del paisaje? Irrupción inmotivada —una vez más— del mundo de las cosas en el mundo de los hombres. Y, sin embargo, en el momento en que aquella frase parasitaria interviene en el poema es cuando éste alcanza su más alto grado de fuerza. Suprimámosla, y aunque el contenido nada pierde de su sustancia, la poesía, en cambio, pierde gran parte de su potencia.

Permítasenos aquí un paréntesis. Este procedimiento pertenece a todas las épocas y a todas las artes. Inventado por la poesía, recientemente ha sido puesto en práctica también por la novela y por el cine, y de modo, por lo demás, tan sistemático que se halla muy próximo a la pérdida total de su efecto. La figura de invención se encuentra amenazada por la figura de uso. Son numerosísimas las películas en las que, por ejemplo, vemos cómo la cámara se desprende bruscamente de la acción y de los hombres para fijarse por un momento en un árbol, en una casa, en un ángulo del cielo, técnica de los "tiempos muertos" que no viene más que a resucitar una vieja

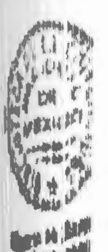
figura poética. Incluso podríamos hasta llegar a aplicar la comparación a la música. La música clásica reducía las disonancias; la música contemporánea no opera esta reducción. Por otra parte, no es éste el único caso, y fácil le sería a una estilística comparada de las diferentes artes el descubrir lo que todas ellas deben a la poesía. Pero cerremos este paréntesis, que desembocaría en el vasto problema que E. Souriau llamó "correspondencia de las artes", y que nosotros no podemos abordar aquí.

No siempre la inconsecuencia es interferencia de los seres y las cosas, aun cuando sea la forma más corriente de encarnar este procedimiento. Existen muchas otras formas. He aquí un ejemplo:

> Il est un air pour qui je donnerais
> Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber.
> Un air très vieux, languissant et funèbre,
> Qui, pour moi seul, a des charmes secrets.
>
> Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
> De deux cents ans mon âme rajeunit:
> C'est sous Louis treize... Et je crois voir s'étendre
> Un coteau vert que le couchant jaunit.
>
> (NERVAL)
>
> (Hay un soniquete por el que yo cambiaría
> Todo Rossini, todo Mozart y todo Weber.
> Un soniquete muy antiguo, lánguido y fúnebre,
> Que sólo para mí tiene secretos encantos.
>
> Pues bien, cada vez que lo oigo
> Mi alma rejuvenece en doscientos años:
> Fue bajo Luis XIII... Y me parece ver cómo se extiende
> Un ribazo verde que amarillea al sol poniente).

El último verso es el punto de llegada de las dos estrofas, y la frase que le contiene está coordinada con la anterior explícitamente. Enuncia la visión que suscita esa música preferida a cualquiera otra porque sólo ella detenta el poder de evocarla. Ahora bien, dicha visión no responde precisamente a lo que de ella se podía esperar. Al leer

"Fue bajo Luis XIII", uno se prepara a la evocación de algo típicamente propio de la época en cuestión, o, en todo caso, de un pasado lejano, periclitado, por el cual pueda el alma sentir legítima nostalgia. Pero la visión consiste en "un ribazo verde que amarillea al sol poniente", es decir, en algo que es de siempre, que nada tiene de específicamente "Luis XIII", nada de histórico. Y que tampoco es deslumbrador, extraordinario, como el contexto permitía prever. Este ribazo verde es la cosa más humilde del mundo, y difícilmente justifica que se sacrifique toda la música al soniquete capaz de hacer revivir su recuerdo.



Lugar aparte merece la coordinación "semantizada". Sabido es que, a excepción de "y" y de "ni", que expresan la coordinación pura, todas las demás conjunciones tienen un valor semántico muy claro. "Pero", por ejemplo, expresa la oposición. De acuerdo con ello, la desviación puede consistir no ya en la simple heterogeneidad de los términos coordinados, sino en el hecho de su no oposición. André Breton prefería entre todos los versos de Rimbaud el que dice: "Mais que salubre est le vent!". Pongámoslo en su contexto:

Toute route, avec des mystères révoltants
  De campagnes d'anciens temps
De donjons visités, de parcs importants:
  C'est en ces bords qu'on entend
Les passions mortes des chevaliers errants;
  Mais que salubre est le vent!

(En todo camino, con sus misterios indignantes,
  De las campañas de tiempos antiguos,
De fortalezas visitadas, de cotos importantes:
  En estos lugares es donde se oyen
Las pasiones muertas de caballeros errantes;
  Pero ¡qué sano es el viento!).

Lo sano del viento no se opone, al menos a primera vista, a lo que antecede. Exclamación inesperada, no obstante, pero que, por inesperada, confiere una nueva potencia a lo sano del viento.

En la poesía no sólo se observa la inconsecuencia a nivel intraoracional. También la encontramos, si bien mucho más raramente, en el interior de la oración.

La misma ley rige la coordinación entre oraciones y la coordinación entre términos. Así, la fórmula "Pablo es rubio y alto" es consecuente, mientras que "Pablo es rubio y honrado" parece incongruente. Ello se debe a que en la primera fórmula ambos predicados se refieren al mismo sujeto real —la persona física de Pablo—, mientras en la segunda uno se aplica a su persona física y el otro a su persona moral.

Éste es el tipo de inconsecuencia que observamos en el siguiente verso de *Booz endormi:*

Vêtu de probité candide et de lin blanc.

(Vestido de cándida probidad y de lino blanco).

La inconsecuencia aparece aquí y siempre a plena luz si convertimos el verso en prosa. A cualquier lector le sorprendería en un texto de prosa ordinaria una frase como ésta: "Era probo y vestía lino blanco" *.

Igual mezcla indebida de lo físico con lo espiritual hallamos en la siguiente serie enumerativa:

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous.
(VERLAINE)

(He aquí frutos, flores, hojas y ramas,
Y aquí mi corazón, que sólo late por vos).

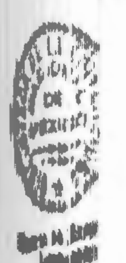
Citemos finalmente, aun cuando no pertenezca a la poesía francesa, este bello ejemplo de García Lorca, en el que la conjunción liga una vez más lo humano con lo no humano:

Sucia de besos y arena.

* El ejemplo francés suena mejor y es más claro por coincidir en esta lengua las formas de los verbos "ser" y "estar": "il était probe et vêtu de lin blanc". En francés no se requiere más que una forma verbal. *(N. del T.)*

Todos estos ejemplos aproximan la inconsecuencia a la impertinencia. La desviación la produce en ambos casos la no pertenencia de los términos al mismo plano del discurso. Pero hay casos en los que la inconsecuencia tal vez entronca con la redundancia. Tales son las frases en las que se coordinan términos que se implican uno a otro, por ejemplo el género y la especie, el todo y la parte. No se puede decir "Europa y Francia", "el animal y el perro". El poeta, empero, no teme estas fórmulas. He aquí un ejemplo:

> La couleur du corail et celle de tes joues
> Teignent le char nocturne *et* ses muets essieux.
>
> (VIGNY)
>
> (El color del coral y el de tus mejillas
> Tiñen el carro nocturno *y* sus mudos ejes).



La reductibilidad de la desviación coordinativa se halla desde luego inscrita en la propia desviación. Hay que descubrir la homogeneidad dentro de los términos heterogéneos, cosa que se llevará a cabo por metaforismo, igual que en el caso de la predicación. Un cambio de sentido que afecte a uno de los términos coordinados normalizará la secuencia.

En "vestido de cándida probidad y de lino blanco" es patente el simbolismo —la blancura simboliza la pureza—, como lo sugiere, por lo demás, la palabra "cándida", con la huella de su sentido etimológico. Observemos a este propósito que el símbolo siempre se halla próximo a la metáfora, ya que también él se basa en la semejanza. Pero el recurso fundamental de cualquier poesía, el tropo de los tropos, es la metáfora sinestésica o semejanza afectiva. Todos los ejemplos coordinativos que hemos estudiado descansan sobre ella. Baste un solo ejemplo para probarlo. De estos dos versos

> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala,

así como de la larga descripción que sigue, se desprende una "impresión" característica, una especificidad cualitativa difícil ciertamente

de definir con las palabras del vocabulario corriente: digamos para fijar las ideas que esta mezcla de dulzura y solemnidad, de sencillez y majestad, crea la atmósfera "bíblica". Y que es esta atmósfera la que constituye la unidad de todo el poema. Para traducir esta impresión en una imagen, diríamos que la creación toda se aquieta y adormece en el momento en que el amor milagroso va a realizarse. El acontecimiento y su decoración, en sí mismos heterogéneos, encuentran de esta manera una homogeneidad impresional. Una misma paz bíblica envuelve a los seres y a las cosas, borrando su diferencia objetiva para permitir que únicamente se transparente el alma que los habita. La unidad perdida a nivel nocional se recupera en el plano emocional, y éste es el resorte profundo de toda poesía.

Pero guardémonos de cargar todo el contenido únicamente a cuenta de esta unidad emocional que la prosa ignora y que la poesía provoca, de ese "sentido atmosférico" que es el sentido de todo poema. Aquélla aparece en y por la inconsecuencia. Sin la figura, las mismas palabras sólo habrían sido portadoras de su mensaje objetivo y nocional. La unidad emocional es el contrahaz de la inconsecuencia nocional.

¿Es posible establecer en esta figura, al igual que en las anteriores, una distinción de grados? ¿Existe un grado inferior y un grado superior de inconsecuencia? Parecería que aquí todo es igual que en el caso de la predicación, respondiendo los grados de desviación a los grados de heterogeneidad de los términos coordinados. Existe, sin embargo, otro modo de jerarquizar a esta figura, el cual constituye su originalidad. La heterogeneidad, efectivamente, puede establecerse entre dos términos que no tengan la misma importancia en el discurso. Uno de ellos puede ser principal y secundario el otro. La inconsecuencia rompe el hilo del discurso. Pero, superado el término inconsecuente, se puede volver a tomar el hilo y reanudarlo con lo que sigue. La inconsecuencia entonces no es más que un cuerpo extraño dentro de un organismo que, a pesar de ello, conserva su unidad.

Tal es el caso de casi todos los poemas románticos y posrománticos hasta Rimbaud y Lautréamont. La descripción, por ejemplo, interrumpe el relato, pero éste se reanuda pasada aquélla. El poema no deja de ser un discurso ligado. La continuidad de las ideas se mantiene como un cañamazo transparente bajo los hilos de la inconsecuencia. Los versos que siguen a la frase analizada del soneto de Nerval,

> Puis un château de brique à coins de pierres
> Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs
>
> (Luego un castillo de ladrillo con las esquinas de piedra,
> Con las vidrieras tintas en rojizos colores)

y

> Puis une dame, à sa haute fenêtre,
> Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens...
>
> (Luego una dama, en su elevado ventanal,
> Rubia de ojos negros, con su traje antiguo...),



describen temas que poseen a la vez la belleza y la historicidad previstas. Pero con Rimbaud cambian las cosas. Sobre todo en sus poemas en prosa, la diferencia entre tema principal y tema secundario se esfuma. La inconsecuencia se establece entre frase y frase, sin que el hilo del discurso se reanude. He aquí uno de los "poemas en prosa" de Rimbaud, titulado *Nocturne vulgaire:*

> Un souffle ouvre des brèches opéraldiques dans les cloisons, — brouille le pivotement des toits rouges, — disperse les limites des foyers, — éclipse les croisées.
>
> Le long de la vigne, m'étant appuyé du pied à une gargouille, — je suis descendu dans ce carrosse dont l'époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sophas contournés. — Corbillard de mon sommeil, isolé, maison de berger de ma niaiserie, le véhicule vire sur le gazon de la grande route effacée: et dans un défaut en haut de la glace de droite tournaient les blêmes figures lunaires, feuilles, seins. — Un vert et un bleu très foncés envahissent l'image. — Dételage aux environs d'une tache de gravier. — Ici va-t-on siffler pour l'orage, et les Sodomes et les Solymes, et les bêtes féroces et les armées. (Postillon et bêtes de songe répondront-ils sous les plus suffocantes futaies, pour m'enfoncer jusqu'aux yeux dans la source de soie?)
>
> Et nous envoyer, fouettés à travers les eaux clapotantes et les boissons répandues, rouler sur l'aboi des dogues...
>
> —Un souffle disperse les limites du foyer.
>
> (Una vaharada abre brechas operáldicas en los tabiques, — descompone el quicio de los tejados rojos, — dispersa los límites de las casas, — eclipsa las ventanas.
>
> A lo largo de la viña, y apoyándome en una atarjea, — he bajado hasta aquella carroza cuya época indican bastante bien sus espejos convexos, sus cuarterones combados y sus sofás artificiosos. — Carroza fúnebre de mi sueño, aislado, cabaña de mi necedad, el vehículo da vueltas en la hierba de la ancha carretera borrada: y en un defecto de la parte superior del espejo de la derecha bailaban pálidas figuras lunares, hojas, senos. — Un verde y un azul muy fuertes invaden la imagen. — Desuncimiento al lado de una mancha de cascajo. — Aquí se va a silbar a la tempestad, y a las ciudades como Sodoma y Solima, y las bestias fieras y los ejércitos. (¿Responderán el postillón y los animales del sueño bajo los más sofocantes oquedales para hundirme hasta los ojos en la fuente de seda?)
>
> Y mandarnos, azotados bajo las aguas encrespadas y las bebidas derramadas, a rodar sobre el ladrido de los perros de presa...
>
> —Una vaharada dispersa los límites de la casa.)

En un discurso así es imposible distinguir entre la idea parásita y la idea principal y volver consecuente el discurso por medio de la supresión o del cambio de lugar de lo que no se integra a él. Imposible también resumir este discurso por medio del "pequeño texto" de que hablaba Valéry. Ni siquiera el propio título de *Nocturne vulgaire* expresa el tema general. En efecto, es imposible titular este poema, pues carece de tema asignable. Desfile de objetos heteróclitos y de hechos dispares, este texto desborda las fronteras del discurso coherente. Más arriba decíamos que no es posible que un mismo acto del pensamiento abarque términos del todo heterogéneos, al menos

tratándose del pensamiento normal. La disparidad temática que caracteriza a este poema recuerda el mundo onírico, el pensamiento de ensueño, cuya incoherencia interna ha constituido desde siempre su aspecto más llamativo. Como se sabe, el surrealismo ha asumido esta analogía. Poesía, ensueño y delirio presentan por lo menos este rasgo negativo común. Y la escritura automática, en la que el surrealismo ha encontrado su procedimiento fundamental de creación poética, no es sino una ruptura perpetua de uno consigo mismo espontáneamente realizada por un pensamiento de baja tensión.

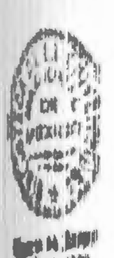


Sin embargo, tanto en el orden de la predicación como en el de la coordinación, el surrealismo halla una especie de sobreunidad al nivel transcendente de lo surreal. Breton confía al "azar objetivo", es decir, a un principio sobrenatural, la tarea de motivar los hallazgos aparentemente arbitrarios de la imagen producida por la escritura automática. También es sabido que los surrealistas han acudido a veces al inconsciente psicológico para hallar la motivación buscada, por una especie de incertidumbre entre la subdeterminación psicológica y la sobredeterminación metafísica. Pero a nosotros lo único que nos cabe es negarnos a semejante interpretación. Repitámoslo una vez más por todas: igual que la prosa, la poesía es un discurso que el autor entrega al que le lee. Si no hay comunicación, tampoco hay discurso. Para que el poema se realice en cuanto poema es necesario que sea comprendido por aquel a quien se dirige. La poetización es un proceso de dos caras correlativas y simultáneas: desviación y reducción, desestructuración y reestructuración. Para que el poema funcione poéticamente es necesario que *su significación se pierda y simultáneamente se vuelva a encontrar en la conciencia del lector.*

Este movimiento de vaivén, de ida y vuelta del sentido al sinsentido y luego del sinsentido al sentido, constituye el procedimiento común a los tres grandes tipos de figuras por nosotros estudiados.

E, indudablemente, si es este vaivén el que confiere al poema su especificidad poética, ello se debe a que el proceso no es del todo reversible. La conciencia no encuentra de vuelta lo mismo que dejó

a su partida. En el curso de este movimiento el sentido ha sufrido una transmutación íntima. La "forma" ya no es la misma, y si por forma del sentido entendemos la estructura de la representación, entonces pertenece a otras disciplinas —psicología o fenomenología— el determinar la naturaleza de dicha transmutación. Este problema lo abordaremos en la conclusión. Entonces comprenderemos por qué toda exégesis es a la vez verdadera y falsa. Al paso que es verdadera desde el punto de vista de la sustancia del sentido, es falsa efectivamente en cuanto que entrega el sentido en términos de prosa, traicionando por este mismo hecho la forma del sentido propia de la poesía. Se puede leer la traducción prosaica de un poema, pero siempre que se la olvide en el momento mismo en que se lee. No pueden coexistir ambos textos en la conciencia, so pena de que uno de ellos —la prosa— anegue al otro. La poesía es de naturaleza monárquica: o reina ella sola, o abdica.



Capítulo VI

EL ORDEN DE LAS PALABRAS

A lo largo de los análisis anteriores no hemos cesado de hablar de la gramática, ya que en realidad hemos definido todas las figuras en relación con ella. El encabalgamiento es una discordancia entre el metro y la sintaxis; la rima verdadera es no gramatical; la impertinencia recae sobre la función predicativa; la redundancia, sobre la función determinativa, etc. No obstante, aquí nos vamos a fijar en el nivel estrictamente gramatical. Las estructuras que estudiemos no utilizarán ya los elementos fónicos o lexicales de la lengua, sino únicamente sus elementos propiamente gramaticales, morfológicos o sintácticos.

Tanto el lingüista como el poeta han captado la potencia poética de la gramática. Así, Jakobson escribe: "Los recursos poéticos ocultos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje —en una palabra, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía— han sido raramente reconocidos por los críticos y casi del todo olvidados por los lingüistas; los escritores creadores, en cambio, han sabido con frecuencia sacar de ellos un partido magistral" [1].

[1] *Essais*, pág. 224.

Esta opinión es la misma del poeta. Aragon confiesa en su prefacio a los *Yeux d'Elsa:*

"A la edad en que se aprende a gustar de los poemas me impresionaron fuertemente estos versos de Rimbaud:

Mais des chansons spirituelles
Voltigent partout les groseilles

(Pero canciones espirituales
Revolotean en todas partes las grosellas),

tal como figuran con el título de *Patience* (D'un été...) en la edición Vanier. Hoy se pretende que se lea (edición crítica, Mercure de France)

Voltigent parmi les groseilles

(Revolotean entre las grosellas),

y sin duda así debe de ser. Pero a mí me es imposible dar marcha atrás, y, en cuanto a mí, mientras viva leeré *Voltigent partout,* que insisto en considerar como una belleza aunque se me pueda decir que es una falta".

Y el poeta añade este comentario: "...No existe poesía sino en cuanto existe meditación del lenguaje y continua reinvención de dicho lenguaje, lo cual supone la ruptura de los cuadros fijos del lenguaje, de las reglas de la gramática y de las leyes del discurso" (pág. 14).

A lo largo de los análisis anteriores hemos tratado de mostrar cómo la poesía "rompe" a su modo "las leyes del discurso". Ahora trataremos de ver lo que ocurre con las reglas de la gramática.

También en esto se caracteriza la poesía por una desviación sistemática en relación con las normas propias de la prosa. Pero de inmediato se pueden señalar los límites de esta desviación. En efecto, la poesía francesa en su conjunto se ha mostrado respetuosa de las reglas de la gramática. Sus infracciones son siempre muy tímidas, al menos hasta Mallarmé, que parece haber buscado deliberadamente en

la desviación gramatical el recurso fundamental de sus escritos poéticos. ¿Acaso no decía de sí mismo: "Je suis un syntaxier"? Pues, precisamente, si algunos de sus poemas son un reto a la inteligibilidad, ello se debe a su derogación de la sintaxis; por ejemplo, el *Tombeau de Charles Baudelaire*, del cual damos aquí un extracto:

> Quel feuillage séché dans les cités sans soir
> Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
> Contre le marbre vainement de Baudelaire *.

Una de las funciones más importantes de la gramática es la de indicar en la serie lineal del mensaje los términos que se relacionan entre sí. En este caso, los propios intérpretes han confesado su incertidumbre.



Semejante desorden sintáctico, empero, es bastante excepcional en la poesía francesa. Los propios surrealistas, que se tomaron con la lógica las libertades consabidas, se someten con la mayor frecuencia a los imperativos gramaticales. He aquí una ilustración de lo que decimos —se debe a André Breton—, citada precisamente por gramáticos [2] como prueba de la universalidad de su disciplina:

> Ce jour de pluie, jour comme tant d'autres où je suis seul à garder le troupeau de mes fenêtres au bord d'un précipice sur lequel est jeté un pont de larmes, j'observe mes mains qui sont des masques sur des visages, des loups qui s'accommodent si bien de la dentelle de mes sensations.

> (En este día de lluvia, día en que, como en tantos otros, estoy solo guardando el rebaño de mis ventanas al borde de un precipicio sobre el que se ha lanzado un puente de lágrimas, observo mis manos, que son máscaras en los rostros, lobos que tan bien se avienen con el encaje de mis sensaciones).

---

* Creemos que será preferible renunciar al intento de traducir. *(N. del T.)*

[2] Fisher y Hacquard, *À la découverte de la grammaire française*, París, Hachette, 1959.

Este texto, que parece desafiar a toda lógica, gramaticalmente es, sin embargo, irreprochable. En su conjunto, los poetas franceses parecen haber obedecido la contraseña de Hugo: "Paz con la gramática". Y se entiende el porqué.

La gramática es el pilar sobre el que descansa la significación. Desde el momento en que existe un cierto grado de desviación en relación con las reglas del orden y de la concordancia, la frase se viene abajo y desaparece la inteligibilidad. Jakobson da un ejemplo precioso en la frase ya citada:

> Incoloras ideas verdes duermen furiosamente.
>
> (Colorless green ideas sleep furiously).

Escribe así: "Descompongamos la frase: en ella hallamos un sujeto en plural, 'ideas', del que se nos dice que tiene una actividad, 'dormir'; cada uno de los dos términos está caracterizado, las 'ideas' como 'incoloras' y 'verdes', el 'sueño' como 'furioso'" [3].

Así, esta frase, si bien absurda, continúa siendo una frase, y encierra en cuanto tal una primera capa de sentido. Pero es porque respeta el código gramatical. Cuando, por el contrario, lo viola, como, por ejemplo, en la secuencia "furiosamente dormir ideas verdes incoloras", entonces ya no tenemos una frase, sino una simple yuxtaposición de palabras en la que, como dice Jakobson, "únicamente la entonación de frase conjunta palabras en libertad" [4].

"Palabras en libertad": esta expresión caracteriza de manera adecuada ciertas formas de poesía contemporánea, en las que parece que las palabras han perdido sus índices de conexión sintáctica. En particular la ausencia del verbo despoja de su clave de bóveda al edificio lingüístico. Es un desfile de palabras en el que no se sabe qué relación existe entre unas y otras. Es cierto que una simple conjunción

---

[3] *Essais*, pág. 204.

[4] *Ibid.*, pág. 206.

de palabras puede sugerir sus propias conexiones sintácticas. No es difícil reconstruir una frase a partir de esta secuencia:

El gato al canario negro come.

Pero si, además, los propios nexos lexicales son también impertinentes, es decir, si el poeta acumula a la vez la desviación lógica y el agramaticalismo, entonces desaparece la inteligibilidad, al menos para el lector medio. Tal ocurre, por ejemplo, en estos versos de Reverdy:

La retraite et le bruit des pas
Un jour de fête
L'oeil noir
La tête
Le nom barbare du nouveau venu.

(La retreta y el ruido de los pasos
Un día de fiesta
El ojo negro
La cabeza
El apellido bárbaro del recién llegado).



¿Y qué decir del *Coup de dés*, que abandona el signo sintáctico fundamental, es decir, el morfema de proximidad? Sólo el exegeta sutil puede dar sentido a tales poemas, pero el público no está hecho de exegetas. Existe un punto crítico en la desviación, una especie de umbral de inteligibilidad —variable sin duda de acuerdo con los lectores, pero al que estadísticamente se le puede atribuir un valor medio—, más allá del cual el poema ya no actúa como lenguaje significante. El divorcio entre la poesía y su público, del que con razón se lamentan los poetas jóvenes de hoy, se debe tal vez al hecho de que la poesía contemporánea traspasa aquel umbral con demasiada facilidad.

Sin embargo, dentro del muestrario por nosotros elegido —a excepción de determinados poemas de Mallarmé—, la desviación gramatical se mantiene por debajo del punto crítico. Su agramaticalismo

es reducido, pero no por eso es menos real, y ciertamente se impone la tarea de confeccionar una gramática de la poesía. Como se supondrá, no es nuestra intención realizar esta tarea. Lo único que queremos, repitámoslo, es establecer una hipótesis general válida para todos los niveles de la lengua. Para comprobar que dicha hipótesis se extiende efectivamente al nivel gramatical bastará con aplicarla a un solo tipo de desviación. Hemos elegido la inversión, o desviación con respecto a la regla que toca al orden de las palabras. Esta figura ofrece una ventaja: y es que todos los poetas la ponen en práctica con una frecuencia suficiente como para caer bajo el alcance de la estadística.

Sabido es que en francés, a diferencia de lo que ocurre en las lenguas flexivas, como el latín, las relaciones entre los términos van indicadas, más que por sus desinencias, por su posición respectiva. El orden de las palabras obedece en francés a una regla —Bally la llama "secuencia progresiva"— que coloca a la determinada antes que a la determinante, al sujeto antes del verbo, al verbo antes de su complemento, etc. Cualquier infracción a esta regla se llama inversión. Nuestro propósito es estudiarla con nuestro ejemplo favorito, es decir, con el epíteto.

El lugar que corresponde al epíteto es uno de los problemas más traídos y llevados y de los más debatidos de la gramática francesa. A grandes rasgos podemos distinguir cuatro situaciones:

1) Los adjetivos normalmente pospuestos (adjetivos de relación, de color, etc.). Se dice "las elecciones municipales", y no "las municipales elecciones"; "el perro negro", y no "el negro perro".

2) Los adjetivos normalmente antepuestos, poco numerosos, cuya lista determinativa es fácil de dar, como hermoso, grande, viejo, largo, etcétera. Se dice "un hermoso cuadro", y no "un cuadro hermoso".

3) Los adjetivos que pueden ir en ambas posiciones, pero con un solo valor: "un terrible accidente; un accidente terrible".

4) Los que pueden tener dos valores: "un enfant sale; un sale gosse" (un niño sucio; un niño indeseable).

Considerando las cosas de un modo general, sin embargo, se puede afirmar que, a excepción de un reducido número fijo de adjetivos que siempre se anteponen, el francés tiende a la posposición. Esto refiriéndose, es cierto —y así se debe hacer según nuestra opinión—, a la prosa científica como norma de la lengua. Para convencerse de ello basta con acudir a la estadística. Eliminando del inventario los adjetivos que se anteponen siempre, se ve que la inversión del epíteto no sobrepasa el 2 % en el lenguaje científico (cf. la tabla X). Tenemos, pues, derecho a sacar la conclusión de que en francés el epíteto se coloca tras el nombre y que la anteposición constituye una desviación, es decir, un hecho de estilo.

TABLA X

Epítetos invertidos

autores	número	total	media
Berthelot	2		
Pasteur	3	6	2 %
Cl. Bernard	1		
Corneille	62		
Racine	60	167	54,3 %
Molière	45		
Lamartine	42		
Hugo	32	101	33,3 %
Vigny	26		
Rimbaud	30		
Verlaine	35	103	34 %
Mallarmé	26		

N. B. — Las diferencias entre las tres primeras categorías son suficientemente amplias y entre la tercera y la cuarta categoría suficientemente reducidas como para no caer bajo el control estadístico.

Pues bien: volviendo ahora al lenguaje poético, la inversión aparece en él con una frecuencia claramente superior. Resulta, pues, que

esta figura es un claro rasgo específico de la poesía. Por consiguiente, tanto a nivel gramatical como en los demás niveles la poesía se convierte en una desviación sistemática con respecto al lenguaje usual.

Sin embargo, esta tabla ofrece una particularidad. Efectivamente, la frecuencia de la desviación disminuye de los clásicos a los modernos, siendo así que hasta ahora siempre habíamos comprobado un aumento. ¿Estaría aquí equivocada nuestra hipótesis sobre la evolución de la poesía?

Para interpretar estos resultados, de hecho hay que tener en cuenta dos factores.

El primero es de orden histórico. La anteposición era más frecuente en el siglo XVII que en las épocas más recientes. Tal como lo expresa A. Blinkenberg, "Si es cierto que la libertad que existe en francés en lo que respecta al lugar del adjetivo es sólo en medida reducida verdadera libertad, no lo es menos que en determinado momento de la evolución del francés fue mayor que en la época actual; ello significa que se tenía el orden en más que hoy: blanco gorro o gorro blanco" [5].

El segundo factor es más importante, y nos muestra la estrecha unión que existe entre la sintaxis y la semántica. Hemos dicho que la tendencia a la posposición es normal en francés, pero aquélla es más o menos fuerte de acuerdo con el sentido del adjetivo. Tal es lo que el mismo autor enuncia en estos términos: "Cuanto más se acerque el sentido del adjetivo al de bueno-malo, grande-pequeño (cualidad, número, grado), tanto más frecuente y, por tanto, más natural será la anteposición; cuanto más se aleje el sentido del adjetivo respecto al de aquéllos, tanto más excepcional será la anteposición, y mayor, si bien más arriesgado, el efecto estilístico obtenido" [6]. De este modo, sólo habrá ruptura de la norma cuando la anteposición afecte a un adjetivo carente de sentido cualitativo o cuantitativo. Para los demás,

[5] *L'ordre des mots en français moderne*, Copenhague, 2.ª ed., 1928, t. II, pág. 40.

[6] *Ibid.*, págs. 100-1.

efectivamente, la inversión sólo constituye una desviación débil. Por consiguiente, únicamente nos interesa someter a estadística los adjetivos de este tipo, a los cuales llamaremos no evaluativos.

En primer lugar podemos verificar la regla de Blinkenberg con la prosa científica. Los resultados son elocuentes: ni uno solo de estos adjetivos se halla antepuesto en nuestros tres científicos. Las pocas inversiones que en ellos se encuentran son del tipo de "útiles enseñanzas" (Cl. Bernard) o "innumerables ensayos" (Pasteur).

En la poesía, por el contrario, todos los autores ponen en práctica la inversión de los adjetivos no evaluativos, y, lo que es más —hecho para nosotros capital—, dicha práctica se acentúa en forma visible de los clásicos a los modernos (véase la tabla XI).



TABLA XI

Epítetos no evaluativos invertidos

autores	número	total	media (en relación con el número de inversiones)
Berthelot	0		
Pasteur	0	0	0 %
Cl. Bernard	0		
Corneille	6		
Racine	8	19	11,5 %
Molière	5		
Lamartine	19		
Hugo	18	53	52,4 %
Vigny	16		
Rimbaud	17		
Verlaine	15	51	49,5 %
Mallarmé	19		

N. B. — Las diferencias entre las tres primeras categorías también aquí son suficientemente grandes como para no caer bajo el control estadístico. La diferencia entre románticos y simbolistas es no significativa (NR = 0,16).

Y esta progresión es considerablemente más acentuada aún si sólo tenemos en cuenta la relación entre los adjetivos no evaluativos y el número de los epítetos invertidos. Así calculada, la media aumenta desde 11,5 hasta 52,4, es decir, en una proporción de casi 1 a 5. Volvemos, pues, a encontrarnos con nuestra acostumbrada ley de evolución.

Los clásicos ponen ampliamente en práctica la inversión, pero en la gran mayoría de los casos se trata de adjetivos con sentido evaluativo. Por ejemplo,

Haute vertu — mortels affronts
(CORNEILLE)
(Alta virtud — mortales afrentas);

Heureux climats — odieux amour
(RACINE)
(Venturosos climas — odioso amor).

Entre los modernos, por el contrario, más de la mitad de las inversiones afecta a adjetivos no evaluativos, es decir, a términos que la prosa nunca invierte. Por ejemplo,

oblique allée — rouges tabliers
(HUGO)
(oblicua alameda — rojos delantales);

transparents glaciers — bizarre fleur
(MALLARMÉ)
(transparentes ventisqueros — rara flor).

Por el contrario, es cierto que entre los románticos y los simbolistas no se observa la progresión habitual. En efecto, la diferencia entre las medias no es estadísticamente significativa, y los resultados son los mismos. A propósito de la rima nos encontramos ya con el mismo hecho. Aquí podemos recurrir a la misma explicación. Efectivamente, hay que tener en cuenta la incidencia de las necesidades de

la versificación sobre el orden de las palabras. Obligado a la vez a someterse a la rima y al metro, el poeta no puede disponer las palabras a su antojo. Señalemos, por otra parte, una realización que aparece como propia de los simbolistas: la posposición de adjetivos normalmente antepuestos, como *suave, hermoso,* etc. Por ejemplo,

> O le bruit doux de la pluie·
>
> (VERLAINE)
>
> (¡Oh, el ruido suave de la lluvia!).

> Victorieusement fui le suicide beau
>
> (MALLARMÉ)
>
> (Huido victoriosamente el suicidio bello).

* * *

La inversión del epíteto es sólo uno de los ejemplos de desviación gramatical. Desviación poco llamativa, por lo demás, ya que, debido a que ciertos adjetivos van regularmente antepuestos, la anteposición de los demás —aun cuando éstos vayan normalmente pospuestos— no nos parece aberrante. Sería interesante estudiar otras figuras gramaticales y ver si han evolucionado históricamente en el mismo sentido. En cuanto a nosotros, nos basta con haber establecido la realidad de una creciente desviación al nivel gramatical y coincidido de esta manera con los análisis llevados a cabo en los otros dos niveles. Veamos, después de haber verificado la similitud de los hechos, si también en lo relativo a su estructura se continúa la analogía. Pues bien, según veremos, la estructura es la misma una vez más. Al igual que las figuras fónicas y lexicales, la figura gramatical lleva a efecto una disociación de factores de estructuración que la prosa asocia entre sí.

¿En qué consiste un adjetivo?

Las gramáticas escolares lo definen generalmente como la palabra que designa un estado o una cualidad, por oposición al nombre, que designa un ser o una cosa. Pero ésta es una definición semántica.

Desde el punto de vista puramente gramatical, el adjetivo se distingue del nombre por dos factores principales:

1) El nombre es regente, mientras que el adjetivo es regido o subordinado, es decir que recibe su propio género y número no por sí mismo, sino de acuerdo con el nombre al que se refiere.

2) El nombre necesita de determinantes específicos (de un "asiento", como se expresan Damourette y Pichon), el principal de los cuales es el artículo.

Este último factor es fundamental, puesto que, como se sabe, la presencia del artículo basta para sustantivar al adjetivo —"lo hermoso", "lo blanco", etc.— y, por el contrario, su ausencia basta para adjetivar al nombre —por ejemplo, "una falda limón".

El último ejemplo es particularmente interesante. En efecto, tenemos dos sustantivos pegados, uno de los cuales adquiere valor adjetivo. ¿Cuál de los dos? El que aparece en segundo lugar, o sea "limón". Por el contrario, "falda", colocada en primer lugar, inmediatamente detrás del artículo, conserva su identidad de sustantivo. Advertimos, pues, el papel determinante del factor posicional. Es cierto que la transformación de la categoría de "limón" sólo es parcial, ya que no concuerda ni en género ni en número con el nombre. Los dos factores gramaticales que sirven para reconocer al adjetivo —subordinación y posición— entran, pues, aquí en oposición, y su resultado es una adjetivación parcial del nombre.

Pues bien: *mutatis mutandis,* en la inversión del adjetivo se encuentra el mismo proceso. En la expresión "los rubios cabellos", los dos factores actúan en sentido contrario: por el hecho de concordar con "cabellos", el adjetivo está subordinado; pero por el hecho de encontrarse en el primer lugar, inmediatamente después del artículo, el adjetivo está sustantivado. El resultado es una sustantivación parcial del adjetivo. También aquí tenemos un término híbrido, que en parte ha perdido su personalidad gramatical. Por el hecho mismo, la diferencia entre categorías complementarias —por una parte el nombre y, por otra, el adjetivo— se ha debilitado. Se tiende entonces hacia

un estado de indiferenciación de los términos que componen el sintagma. Y aquí nos encontramos con un proceso presente en todas partes: indiferenciación de las partes componentes del mensaje, debilitamiento de las estructuras que el discurso normal aprieta fuertemente por medio de la acción conjugada de dos o más factores. En definitiva, pues, parece que la disociación de factores normalmente asociados constituye el procedimiento lingüístico general de la poesía en todos sus niveles.

Comparada con las demás figuras, la inversión es una figura de escaso efecto. Ello se debe a que en francés la posición no es la misma para todos los adjetivos. Cuando nos encontramos con un adjetivo colocado delante de un nombre, en ello reconocemos una disposición que no es anormal para otros términos de la misma categoría. A esto podemos añadir que la posposición sólo en el francés moderno es obligatoria. Ahora bien, los lectores de poemas se alimentan generalmente de literatura clásica, hallándose, por consiguiente, acostumbrados a la disposición inversa. En el lenguaje hablado, la anormalidad es flagrante, y nos sorprendería grandemente que alguien en un restaurante pidiese "un vaso de tinto vino". Pero en cuanto se trata de la literatura cambia la óptica, ya que la norma no la constituye el lenguaje que oímos corrientemente, sino el lenguaje que acostumbramos a leer. El concepto de "desviación" es complejo y variable, y no se puede manejar sin precaución. Por ello siempre nos hemos tomado el trabajo de fundamentar primero la norma sobre una base positiva haciendo que nos sirva de referencia el lenguaje escrito por los sabios.

Para que la inversión produzca todo su efecto es necesario que tenga esa amplitud que la retórica denomina "hipérbaton". En efecto, podemos medir la eficacia de este procedimiento comparando un verso como el que sigue,

a) Sous le pont Mirabeau coule la Seine

(Bajo el puente Mirabeau fluye el Sena),

y su ordenamiento natural —sujeto - verbo - complemento—:

b) La Seine coule sous le pont Mirabeau

(El Sena fluye bajo el puente Mirabeau).

Es cierto que hemos cambiado el metro y el ritmo, pero nadie negará que la inversión desempeña aquí un papel fundamental en la génesis de uno de los versos más famosos de la poesía francesa.

Éste es el momento de insistir sobre el carácter formal de esta figura. A propósito del mismo verso se podría, efectivamente, hacer observar que las dos fórmulas no tienen exactamente el mismo significado si por tal se entiende la serie de hechos psíquicos inducidos por el mensaje. En efecto, la fórmula *a)* nos presenta antes el puente que el río; la fórmula *b)*, antes el río que el puente. Es cierto. Pero en este caso nos podríamos preguntar por qué el ordenamiento puente-río habría de ser más poético que el ordenamiento inverso. La estilística responde generalmente a esta pregunta invocando la verdad psicológica del ordenamiento invertido. La inversión nos haría entrega de los contenidos mentales en el orden en que se producen, y el hipérbaton era conocido por los retóricos como la forma específica de expresar la pasión.

Para convencerse de que esta explicación no es adecuada basta con observar que el efecto estilístico desaparece allí donde el ordenamiento es usual, *cualquiera que sea dicho ordenamiento*. En inglés, por ejemplo, es usual la anteposición del adjetivo, sin que este hecho produzca efecto estilístico alguno. Ni siquiera en francés existe un efecto especial que acompañe a la anteposición usual: la expresión "un jeune homme" (un joven) no constituye un hecho de estilo. No es, pues, la posición del adjetivo en sí misma la responsable del efecto producido, sino que lo es su carácter no habitual. Cuando el adjetivo se coloca normalmente *detrás* del nombre es cuando se puede obtener un efecto literario poniéndolo *delante* del nombre. Y ello por la razón nombrada: como en francés corresponde normalmente el primer lugar

al sustantivo, cualquier término que ocupe dicho lugar se reviste automáticamente de un valor sustantivo para la conciencia del usuario. Por el mismo hecho queda debilitada la estructura determinado-determinante y disminuida la inteligibilidad de la frase. Por tanto, la inversión actúa del mismo modo que la aliteración o la rima: en el sentido de una *indiferenciación* de las unidades constitutivas de la frase. Así, pues, figuras tan diferentes materialmente, es decir, en cuanto a los elementos que ponen en juego, se manifiestan como estructuralmente idénticas, y sus elementos guardan en cada caso el mismo tipo de relación.

En forma más general aún, todas las figuras poéticas en su conjunto, sean cuales fueren sus niveles, revelan estructuras homogéneas. En efecto, en todos los casos hemos encontrado la misma disociación de los factores estructuradores que desemboca en la misma desestructuración del mensaje. Todos los procedimientos que utiliza el poeta manifiestan la misma negatividad, la misma función de oscurecimiento del discurso.

Pero, como ocurre siempre, dicha negatividad sólo es provisional y constituye el reverso de una positividad cuya naturaleza vamos a tratar de determinar finalmente.

El adjetivo anormalmente antepuesto tiene por el hecho mismo un valor genérico. El epíteto es distintivo. Colocado delante del nombre, pierde dicha función: ya no determina a una especie dentro de un género, sino al género mismo. Tal como lo expresa P. Guiraud, "...En su lugar normal, el adjetivo tiene un valor específico y determina al individuo nombrado; antepuesto, tiene un valor genérico y determina a la categoría lexical nombrante" [7]. El citado autor da este ejemplo: "*Un hombre grande* es un individuo alto; *un gran hombre* es un individuo en el que la humanidad se siente grande".

Sin embargo, el autor no pone de relieve el hecho, para nosotros capital, de que este valor genérico conferido al adjetivo por su lugar

[7] *Syntaxe du français*, pág. 111.

entra en oposición con su sentido. Si, en "rubios cabellos", "rubios" califica al género y no a la especie, entonces hay que admitir que todos los cabellos son rubios, lo cual va en contra de nuestra experiencia. Los cabellos rubios son una especie del género cabellos. Existe, pues, oposición entre los dos valores —específico y genérico— dados al mismo tiempo al adjetivo.

Dicha contradicción se puede resolver si el adjetivo cambia de sentido. El capítulo siguiente tratará de sacar a luz la forma en que se realiza este cambio. Entonces veremos que el cambio de sentido que reduce la desviación constituye el fin al que apunta la propia desviación. Todas las figuras, y a cualquier nivel, se realizan y culminan en la metáfora. Tanto la inversión como la impertinencia o la rima son únicamente el primer tiempo de un mecanismo cuyo segundo tiempo lo constituye la metáfora. A lo largo de este estudio sólo hemos investigado el primer tiempo, razón por la cual el lenguaje poético sólo se nos ha mostrado en su negatividad. Pero dicha negatividad no es más que el desvío obligado a través del cual alcanza la poesía su significación específica.

Hagamos una observación antes de terminar. Las exigencias del análisis nos han forzado a lo largo de este estudio a enfocar aisladamente y por su cuenta a cada una de las figuras. Sin embargo, las diferentes figuras pueden funcionar en el mismo punto del discurso, acumulando así sus efectos. He aquí un ejemplo de acumulación de tres figuras sobre tres palabras. En el sintagma *un frais parfum* (un fresco perfume) hallamos

1) una inversión (normalmente, "frais" va pospuesto);
2) una impertinencia (de tipo sinestésico);
3) una aliteración (*un fr - rfum* = 6 fonemas sobre 9).

Es el juego simultáneo y convergente de las figuras el que transfigura al lenguaje, y el análisis literario del poema en cuanto tal ha de limitarse a sacar a luz dichos mecanismos de transfiguración.



Capítulo VII

LA FUNCIÓN POÉTICA

La hipótesis por nosotros defendida a lo largo de nuestro análisis se puede resumir en dos puntos:

1) La diferencia entre prosa y poesía es de naturaleza lingüística, es decir, formal. Dicha diferencia no se halla ni en la sustancia sonora ni en la sustancia ideológica, sino en la clase especial de relaciones que el poema introduce, por una parte, entre el significante y el significado, y por otra, entre los propios significados.

2) Esta clase especial de relaciones se caracteriza por su negatividad, siendo cada uno de los procedimientos o "figuras" que constituyen el lenguaje poético en su especificidad una manera —distinta según los niveles— de violar el código del lenguaje usual.

Hemos tratado de aportar una verificación estadística de este segundo punto comparando estadísticamente, por una parte, la poesía y la prosa, y por otra la poesía consigo misma a través de tres momentos de su historia.

Esta clase de prueba no puede por menos de provocar dos objeciones. Éstas se pueden resumir en una sola fórmula: la frecuencia de la desviación en el poema no prueba que ésta constituya la condición a la vez necesaria y suficiente del hecho poético. Para probar que es necesaria habría que demostrar que no hay poesía sin desviación; para probar que es suficiente habría que demostrar que no hay desviación sin poesía.

Frente a la primera objeción no nos es posible dar una respuesta rigurosamente satisfactoria. Para ello sería necesario que hubiésemos consumado la poética, y todavía nos falta mucho para ello. Las figuras que hemos estudiado sólo constituyen un pequeño muestrario, sin duda de las más típicas y de las más corrientes, pero no representan más que una fracción de las figuras posibles. Es del todo lícita la creación de textos en los que no se halle ninguna de las figuras por nosotros estudiadas: textos sin metro, ni rima, ni impertinencia, ni redundancia, ni inversión, y, no obstante, auténticamente poéticos. Pero, a su vez, semejantes argumentos sólo serían probatorios en el caso de que hubiésemos agotado el arsenal de los medios retóricos de que dispone la poesía. Ahora bien, recordémoslo, la retórica clásica distinguía más de doscientas figuras diferentes, sin haber llegado por ello al límite del análisis. Nosotros mismos nos hemos encontrado, a partir de las estructuras dobles, con figuras en las que aquélla no había reparado. Y el hecho de que un simple pronombre pueda encubrir una figura debe ponernos en guardia frente a textos aparentemente inocentes.

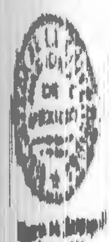
Por lo demás, nuestro análisis se ha limitado, por motivos puramente prácticos, a los segmentos más cortos del discurso, al sintagma binario en la mayoría de los casos. Pues bien: el sintagma se halla inserto en la frase, a su vez inserta en el discurso. Esto constituye otros tantos conjuntos concéntricos cuyas leyes de organización son complejas y todavía no bien conocidas. Sólo el conocimiento del código total que rige la comunicación nos haría posible la consumación de la poética. A falta de semejante conocimiento podemos liberarnos de esta objeción mediante la presunción de que un texto poético no aparece como *lingüísticamente* homogéneo con la prosa más que por carencia de un análisis lingüístico suficiente. Como escribe Valéry, "No hay sentido, no hay idea que no sea producto de una figura observable" [1].

1 *Je disais quelquefois...*, Pléiade, pág. 644.

Añadamos que a veces hemos podido proceder por medio de la contraprueba con sólo mostrar que basta con restablecer el código para desterrar la poesía: así lo hicimos, por ejemplo, con el verso "*Ibant obscuri...*" de Virgilio. Es cierto que al hablar de "desterrar la poesía" nos referimos a nuestro sentimiento estético personal. Los traductores que, a pesar del texto original, prefieren restituir a los epítetos a su posición lógica tienen ciertamente un sentimiento de la poesía distinto del nuestro.

* * *

Veamos ahora la segunda objeción. No trataremos de refutarla, sino que, por el contrario, la haremos nuestra. Creemos, efectivamente, que para escribir un poema no basta con violar el código. El estilo es falta, pero no toda falta es estilo, y en esto consistió a veces el error del surrealismo. "Para mí —decía Breton—, no lo oculto, la imagen más vigorosa es la que presenta el más alto grado de arbitrariedad". Doctrina ésta que se convierte en fiadora de la escritura automática como técnica de composición literaria. Como es sabido, esta escuela se llevó algunos chascos, que habrían sido aún más graves si el automatismo en cuestión no hubiese sido de hecho subrepticiamente controlado. De igual modo, el "juego del azar exquisito" confía con razón al azar la tarea de trastornar el código. Pero, precisamente por limitarse a esto, dicho juego crea con más frecuencia lo absurdo que lo poético. Una frase como "l'huître du Sénégal mangera le pain tricolore" (la ostra del Senegal comerá el pan tricolor) únicamente es poesía si *a priori* se ha decidido confundir a ésta con el absurdo. Pues bien: entre ambos casos existe precisamente una diferencia, que nosotros mismos ya hemos subrayado. La frase poética y la frase absurda presentan la misma impertinencia, pero ésta es reductible en la primera, mientras que en la segunda no lo es. Estructuralmente, pues, sólo son semejantes de manera negativa, en cuanto violan el código. Pero esto no es más que un primer tiempo del mecanismo total. A la frase absurda le falta el segundo tiempo. Ahí está la diferencia, que es harto importante, ya que para la poesía, en efecto, la desviación sólo es una falta expresamente cometida para alcanzar su propia corrección.



El mecanismo de fabricación de lo poético se descompone en dos tiempos:

1) Planteamiento de la desviación.

2) Reducción de la desviación.

Únicamente el primer tiempo es negativo. El hecho de que le hayamos dedicado nuestro análisis se debe a que, siendo condición necesaria del segundo, nos parece que hasta ahora ha sido un tanto preterido por los especialistas. Pero, funcionalmente, sólo es un medio, cuyo fin lo constituye el segundo tiempo. A pesar de lo que de ella haya dicho Poe, la poesía no está poseída del "espíritu de negación". No destruye sino para reconstruir. Esta operación en su conjunto —está claro— no es nula. De ella sale un producto limpio. El absurdo le es esencial al poema, pero no es gratuito. Es el precio que hay que pagar para alcanzar una claridad de otro orden. En y por la figura se pierde y a la vez se vuelve a recuperar el sentido. Pero éste no sale intacto de la operación: en el camino sufre una metamorfosis sobre cuya naturaleza hemos de explicarnos a continuación.

En primer lugar hay que determinar el sentido de la palabra "sentido". Este problema del "meaning of meaning" es el más debatido de la lingüística contemporánea. No nos quisiéramos exponer a extraviarnos en él. Sin embargo, para la inteligencia de lo que va a seguir hay un punto que es necesario determinar.

La palabra "sentido" designa de manera global aquello a lo que remite el significante. Pero, con Ogden y Richards[2], podemos distinguir en ello dos elementos diferentes:

1) El referente, es decir, el "designatum", el objeto real en sí mismo considerado.

---

2 *Meaning of meaning*, Londres, Intern. Library of Psych., 1949.

2) La referencia, es decir, el correlato subjetivo del objeto, el fenómeno mental a través del cual es aprehendido.

La mayoría de los lingüistas reservan para este segundo elemento la denominación de sentido. Nosotros, empero, creemos que se ha de conservar el primero. En efecto, su presencia es la única que hace comprensible el hecho de que el sentido entre la prosa y la poesía sea a la vez idéntico y diferente.

Es idéntico en cuanto al referente: "el satélite de la tierra" y "esa hoz de oro" tienen la misma designación, remiten al mismo objeto, que es el planeta en sí mismo. Es diferente en cuanto a la referencia: los dos tipos de expresión remiten al mismo objeto, pero suscitan dos maneras distintas de captarlo, dos modos distintos de la "conciencia de". Así, pues, si por "sentido" se entiende el objeto, entonces "el satélite de la tierra" y "esa hoz de oro" tienen el mismo sentido. Si, por el contrario, se entiende el modo subjetivo de aprehensión del objeto, entonces ambas expresiones tienen sentidos diferentes, que podemos denominar como "sentido prosaico" y "sentido poético".



Queda por aclarar la naturaleza de esta distinción. Pero ya se ve que este problema desborda ampliamente el cuadro estricto de la lingüística. No se trata ya del mensaje mismo en cuanto sistema de signos, sino de su efecto subjetivo en el receptor. El problema no atañe a la estructura del lenguaje, sino a su función, y este problema más bien corresponde a la psicolingüística que a la lingüística propiamente dicha, a la que hemos determinado limitar nuestro estudio. Si abordamos aquí el problema fundamental, es, pues, para no quedarnos en la fase negativa de un proceso que también implica una fase positiva de la que la primera no es más que su instrumento. Esperamos convertir a esta segunda fase en objeto de futuras investigaciones, y aquí sólo nos limitaremos a afirmar su existencia.

Como se sabe, la mayoría de los lingüistas concuerdan en el reconocimiento de una polivalencia funcional del lenguaje. Es cierto que divergen en cuanto al número y valor de sus diversas funciones. Pero

todos concuerdan en atribuirle al menos dos, las cuales corresponden a las dos grandes divisiones clásicas de la vida psíquica: vida intelectual y vida afectiva [3]. La primera es la función ordinaria del lenguaje. Es la función llamada, según los autores, "intelectual", "cognitiva", "representativa", etc. Fácil resulta columbrar un contenido unívoco tras esta variedad de nombres. Este vocabulario oculta sin duda una imprecisión. No es fácil decir en qué consiste la representación, o idea, o concepto. Pero al menos podemos definirlo (y esto es lo único que importa ahora) por oposición a la otra función, llamada —aquí varía menos el vocabulario— "afectiva" o "emotiva". En esto se ha de ver una prueba afectiva extraña a la idea; la idea es afectivamente neutra: la idea informa, pero no conmueve. Utilizaremos los términos cómodos de "denotación" y de "connotación" para designar las dos clases de sentido. Debe quedar bien en claro que la denotación y la connotación tienen el mismo referente y sólo se oponen en el plano psicológico, ya que la denotación designa la respuesta cognitiva y la connotación la respuesta afectiva desencadenadas por dos expresiones diferentes del mismo objeto.

La función de la prosa es denotativa; la función de la poesía es connotativa [4]. Esta teoría connotativa del lenguaje poético no es nueva. A decir verdad, actualmente se la encuentra diseminada en todas partes. Ya Valéry distinguía "Dos efectos de la expresión por medio del lenguaje: transmitir un hecho y producir una emoción. La poesía es un compromiso o una cierta proporción entre estas dos funciones" [5]. I. A. Richards es más categórico aún: la poesía, declara (*Principles of Literary Criticism*), es "la forma suprema del lenguaje emocional"

[3] La retórica antigua distinguía dos funciones principales: 1) "rem docere" (enseñar); 2) "impellere animos" (conmover). Esta doble función la volvemos a encontrar en las clasificaciones de Bühler (1933) y de Ombredane (1939 y 1944).

[4] Con la reserva, ya apuntada, de que aquí se trata de una distinción polar. La prosa científica se encuentra muy próxima al polo denotativo, mientras la poesía se halla muy cercana al polo connotativo.

[5] *Je disais quelquefois...*, Pléiade, pág. 650.

(*emotive language*). Y Carnap afirma con la misma claridad (*Philosophy and Logical Syntax*): "La finalidad de un poema en el que aparecen las palabras 'rayo de sol' y 'nube' no es darnos una información de hechos meteorológicos, sino la de expresar determinadas emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas" [6].

Esta última cita expresa de manera muy adecuada nuestra propia concepción. Sin embargo, añadiremos una precisión más. La emoción provocada por un poema merece tal nombre por el hecho de ser una experimentación efectiva que se puede alinear en una de las grandes categorías de la vida emocional: alegría, tristeza, miedo, esperanza, etcétera. Pero entre la experimentación misma de estas emociones reales tales como las sentimos en la vida de todos los días y la de las emociones poéticas subsiste una importante diferencia de orden fenomenológico. Al paso que la emoción real es vivida por el yo como uno de sus estados interiores, la emoción poética se carga en la cuenta del objeto. La tristeza real es experimentada por el sujeto al modo del "yo soy", como una modificación de sí mismo que tiene al mundo por causa exterior. La tristeza poética, por el contrario, es captada como una cualidad del mundo. Un cielo otoñal es triste porque es gris. De la primera se podría decir que es "subjetal"; de la segunda, que es "objetal". A fin de diferenciarla mejor, Mikel Dufrenne le reserva el nombre de "sentimiento". "Sentir —nos dice— es experimentar un sentimiento no como un estado de mi ser, sino como una propiedad del objeto" [7]. Es, pues, una modalidad de la conciencia de las cosas, un modo original y específico de captar el mundo. La emoción poética no se añade, pues, desde fuera a la imagen del objeto. Es inmanente a la imagen, y constituye lo que podríamos llamar la "imagen afectiva" del objeto. Así, pues, podemos tener dos imágenes o representaciones psicológicamente distintas de un mismo objeto,



[6] Cf. también S. Langer (*Feeling and Form*), que aplica la teoría a toda la belleza: "Beauty is expressive form" (pág. 396).

[7] *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, París, P. U. F., t. II, página 544.

que constituyen los dos tipos de significación inducidas por los dos tipos de lenguaje.

Sin duda que la representación afectiva existe fuera del lenguaje. Con razón declara Hegel: "...Puesto que las mismas palabras no son más que signos de las representaciones, no se debe buscar el verdadero origen del lenguaje poético ni en la elección de las palabras y en el modo de unirlas para que formen oraciones y períodos, ni en la sonoridad, el ritmo, la rima, etc., sino en la modalidad de la representación" [8]. Es cierto, no obstante, que esta misma "modalidad de la representación" es provocada por un determinado lenguaje. La representación afectiva no es efecto exclusivo del poema. Otras artes y la propia naturaleza son capaces de inducirla, y éste es el motivo de que en nuestra introducción diésemos cabida a la posibilidad de una poética de las cosas. Pero lo que sí que es cierto es que el poema es su más eficaz inductor, y de ahí que se pueda llamar "poético" al modo de conciencia del cual aquél es el instrumento privilegiado. Para decirlo de otro modo, digamos que lo que llamamos poema es precisamente una técnica lingüística de producción de un tipo de conciencia que el espectáculo del mundo no produce ordinariamente.

Aunque la realidad de semejante modo de representación no pueda ser puesta en duda, el hecho de convertirla en la base de la semántica poética ofrece inconvenientes bastante graves, sobre todo para una estética que quisiera presumir de científica. En general, cualquier definición mentalista del sentido es puesta actualmente en entredicho, y con mayor razón desde el momento en que se trata de fenómenos afectivos. Éstos dejan un gran campo abierto al subjetivismo, en el mal sentido de la palabra. Sin duda, estas cualidades afectivas o "expresivas" de las cosas son reales, pero ¡cuán difícil es su descripción y clasificación! Cuando hablamos de la "tristeza" de un cielo gris, ¿es dicha palabra algo más que una metáfora? Lo que sentimos se halla indudablemente más cerca de la tristeza que de la alegría o de

[8] *Esthétique*, trad. Jankélévitch, Aubier, t. III, pág. 50.

la cólera, pero en lo sentido se encuentra un algo indecible, una tonalidad propia e incomparable, que los términos genéricos del vocabulario afectivo no serían capaces de definir. Estas cualidades habría que nombrarlas por referencia a sus objetos, tal como se hace con los olores: hablar, por ejemplo, de "sentimiento de cielo gris" igual que se dice "olor a rosas". A falta de esto, por medio de la combinación de las categorías podemos acercarnos a la individualidad, sin que podamos, como es sabido, alcanzarla jamás. Tal como lo subraya con exactitud Etienne Souriau, "...En ciertos aspectos, toda obra digna de la atención estética aporta consigo un sabor que le es propio. El crítico se esforzará, por medio de una acumulación de epítetos, en cualificar dicho sabor. Invocará una melancolía tierna, o una peregrinidad salvaje y ardiente, o una grandeza magnífica y solemne. Pero estas idas y venidas analíticas no deben ocultarnos el carácter *sui generis* e irreductible de un sabor, de una atmósfera, de una *stimmung*, cuya fisonomía propia no puede ser captada en su original unicidad por medio de la cualificación verbal, que en vano multiplica los epítetos" [9]. No olvidemos esta voz de alerta. Con la reserva que ella implica y a falta de otra cosa mejor, utilizaremos estas combinaciones de epítetos que pueden, si no definir, sí al menos evocar estos "sabores" en quien los haya experimentado.

Hay un segundo inconveniente que deriva de la variabilidad indiscutible de las respuestas afectivas. Todos vemos gris el cielo gris, pero ¿es triste para todos? Incluso en medios cultivados hay seres que permanecen ciegos a la expresividad de las cosas. Y aun cuando sean sensibles a ella, la tonalidad afectiva propia de la respuesta frente a un mismo estímulo es sumamente variable según el carácter y el momento. ¿No corre, pues, el lenguaje el riesgo de perder su consistencia semántica al pasar del sentido prosaico al sentido poético? Más allá de cierto grado de polisemia la lengua no puede ya funcionar.

Pero puede ocurrir tal vez que semejante argumento sea exagerado

9 *Les catégories esthétiques*, Centre de documentation sociale, pág. 4.

artificialmente. Veamos en primer lugar la sinrazón del primer punto. La ceguera afectiva nada prueba contra la realidad de las cualidades afectivas, igual que la ceguera sensorial contra la realidad de los colores. Más que ningún otro género literario, el poema va dirigido a las personas a las que los anglosajones llaman "the right reader". El que no todos entiendan un poema no significa que sea el poema el que tiene la culpa, así como tampoco es culpa de un texto científico el que para muchos sea oscuro. Existe una "inteligencia poética", que, como la otra, es un don de la naturaleza, pero con la diferencia de que aquélla depende de lo que, con una palabra pasada de moda, pero siempre sugestiva, se llamaba el "corazón", o sea la capacidad de respuesta emocional ante el espectáculo del mundo [10].

En cuanto a la variabilidad de estas respuestas, de ciertas experiencias recientes parece que se puede concluir que es menor de lo que parecía a primera vista. Sobre todo las asociaciones color-sentimiento y música-sentimiento muestran una indiscutible consistencia entre los individuos sometidos a prueba [11]. Lo mismo ocurre con el fenómeno de sinestesia definido por Warren: "A phenomenon characterizing the experiences of certain individuals, in which certain sensations belonging to one sense or mood attach to certain sensations of another group and appear regularly whenever a stimulus of the latter occurs" [12]. Sobre todo la asociación colores-sonidos parece ampliamente extendida, dando lugar a débiles variaciones entre un individuo y otro, al menos dentro de un determinado grupo socio-cul-

10 R. Ruyer, que opone entre sí "significación" y "expresividad", afirma que la primera es "epicrítica" y la segunda "protopática, es decir, más primitiva, más ruda, de nivel inferior, ligada al diencéfalo, mientras que la significación se halla ligada al córtex cerebral" ("L'expressivité", *Revue de Métaphysique*, 1955).

11 Cf. especialmente K. Hevner, "Experimental studies of the elements of expression in music", *Amer. J. of Psychol.*, 1936, y R. Frances, *La perception de la musique*, París, Vrin, 1958, obra ésta en la que se estudian por extenso las bases psicológicas de las asociaciones perceptivo-afectivas.

12 *Dictionary of Psychology*, Boston, 1934.

tural. Ya vimos el papel que desempeña la sinestesia en el proceso metafórico. La asociación de sensaciones diferentes se debe ciertamente a la semejanza de sus resonancias afectivas. Existe una especie de "cenestesia externa" que confiere a cada sensible su "expresividad", su tonalidad emocional, y estas tonalidades pueden ser idénticas o semejantes para sensibles de registros diferentes. La experiencia prueba que "los hombres tienden a asociar, por una parte, todo lo que es luminoso, picudo, duro, alto, ligero, rápido, agudo, y así sucesivamente, en una larga serie, y, por el contrario, todo lo que es oscuro, cálido, blando, dulce, romo, bajo, pesado, lento, grave, ancho, etc., en otra larga serie" [13].

En lo que respecta a los estímulos verbales, su potencia emocional es la misma de las cosas que ellos designan [14]. Tal como lo expresa Hegel, las palabras son "los signos de las representaciones", y su poder se reduce a atraerlas a la conciencia del receptor. Pero, como hemos visto, existen dos tipos de representaciones, y toda palabra posee virtualmente el poder de evocar una u otra de acuerdo con la estructura del mensaje en el que se halla inserta. Cada palabra tiene, pues, un doble sentido virtual: denotativo y connotativo. El sentido que recogen nuestros diccionarios es el denotativo. Las palabras se definen según las cualidades "cognitivas" del referente. Las cualidades afectivas, o "terciarias", no se hallan en ellos a no ser a título de "sentido figurado", cuando la palabra es objeto de una metáfora de uso. Pero sería imaginable un "diccionario connotativo", en el que las palabras se definirían a partir de sus cualidades afectivas: *rojo* significaría "excitante, violento"; *azul*, "sereno, sedante", etc. Por cierto que semejante diccionario descansaría sobre una base poco sólida aún,

[13] Whorf, *Language, Thought and Reality*, citado por Jakobson, *Essais*, página 242.

[14] A lo más, pueden añadir el efecto de la sustancia sonora, que tiene su propia expresividad. Este problema merecería un amplio examen, pero para no complicar nuestro análisis no penetraremos en él. Baste con decir que, aunque el efecto del significante sea real, es, no obstante, secundario. La hegemonía corresponde al significado.

y las definiciones correrían el riesgo de una gran variación entre un diccionario y otro. Sin embargo, hay derecho a esperar que con el método de "medida del sentido" [15] de Osgood y sus colaboradores se alcance a dar a estas significaciones una base experimental, y hasta un valor cuantitativo.

Este método descansa sobre la constitución de un "diferencial semántico" *(semantic differential)* hecho con escalas bipolares de siete grados, definidas por medio de dos adjetivos opuestos: bueno-malo, fuerte-débil, caliente-frío, etc. Se pide a las personas que pongan en estas escalas la palabra cuyo sentido se quiere medir. El análisis estadístico de un gran número de respuestas permite construir un "espacio semántico de tres dimensiones" en el que cada concepto halla su lugar. A dichas dimensiones se las denomina "valor" *(evaluation)*, "potencia" *(potency)* y "actividad" *(activity)*. Queda bien entendido que las tres delimitan no el sentido *(meaning)* en general, sino su componente connotativa. Tal como observa Ullmann, se ha medido aquella parte del sentido "usually refered to as 'affective meaning' or 'emotive connotation' " [16] Y aun así, según confesión de los propios autores, estas tres dimensiones sólo dan un análisis rudimentario. Pero la subjetividad ha encontrado así una base objetiva, y, tal como lo expresan los autores, "la objetividad concierne al papel del observador, no al de lo observado" [17].

* * *

Ahora podemos volver a nuestro segundo tiempo. Hemos definido la figura como un conflicto función-sentido. La frase poética asigna a sus términos una función que su sentido es incapaz de llenar. En este momento podemos completar la definición. Basta con que en

[15] Osgood, Suci y Tannenbaum, *Measurement of meaning*, Univ. of Illinois, 2.ª ed., 1958.

[16] *Language and Style*, Oxford, 1964, pág. 125.

[17] Osgood, *op. cit.*, pág. 25.

esta fórmula se reemplace "sentido" por "denotación". El sentido denotativo hace que el término sea incapaz de llenar la función que la frase le asigna. Pero la connotación reemplaza a la denotación desfalleciente. Desde este momento la concordancia de los términos actúa en el plano connotativo. Una especie de "lógica afectiva" da la norma a la frase poética. El lenguaje ha cambiado de código. Sin duda que se mantiene la regla fundamental de toda comunicación: el mensaje debe ser inteligible. Pero la inteligibilidad ya no es del mismo orden. El significante remite a otro significado, S_2 toma el lugar de S_1. S_2 y S_1 tienen el mismo referente, lo cual fundamenta la correspondencia entre ambos códigos. Pero las reglas de concordancia ya no son las mismas.



El código del lenguaje ordinario se apoya en la experiencia externa. El repertorio de las "frases posibles" resume las contigüidades espacio-temporales reveladas por la percepción. Es la experiencia externa la que nos dice qué predicados convienen a los sujetos. Si cada vez que oímos las campanas viéramos una luz azul, entonces "azules ángelus" *(bleus angélus)* sería una frase pertinente. Pero no es éste el caso, y de ahí que la frase sea denotativamente absurda. Por el contrario, el código del lenguaje poético se funda en la experiencia interna. Resume las semejanzas u oposiciones cualitativas terciarias tales como las revela nuestra sensibilidad. Los ángelus son azules porque la impresión cualitativa que corresponde a este color —digamos serenidad, sedación— concuerda con la impresión que producen las campanas que tocan el ángelus. De igual modo, el cuerno de caza es un instrumento musical, pero en su llamada hay algo de "melancólico y lejano" que responde precisamente a lo que del recuerdo podría decir la sensibilidad. Tanto en poesía como en prosa el predicado conviene a su sujeto. La frase poética es objetivamente falsa, pero subjetivamente es verdadera. La poesía, decía Hugo, "es aquello que hay de íntimo en todo". Y Mallarmé: "...una poética muy nueva, que yo podría definir con estas cuatro palabras: *pintar, no la cosa, sino el efecto que ella produce*".

Semejante poética concede, sin duda, demasiado lugar a la interpretación personal. Y carecemos del diccionario connotativo en el que pudiéramos verificar la validez de las predicaciones poéticas. Pero también en este caso podría el poeta acudir al apoyo de la experiencia. Sirva de ejemplo el método de Osgood, que hace posible la medición de la distancia que separa en el espacio semántico los lugares que ocupan predicado y sujeto. Si dichos lugares son idénticos o muy próximos, ello constituiría, si no una prueba, sí al menos un índice de que la intuición del poeta da con la de su público. También se podría pensar en poner por obra los métodos clásicos de la estética experimental. El método de la elección, por ejemplo, al permitir que las personas sometidas a prueba eligiesen dentro de una lista de adjetivos un predicado que conviniera subjetivamente a un sujeto dado, permitiría confrontar la verdad poética con el criterio clásico de la verdad objetiva, con la diferencia de que en este caso no se trataría de la concordancia de los espíritus, sino de la de las sensibilidades. Sea cual fuere el resultado de estas experiencias, no confundamos, sin embargo, subjetividad y "arbitrariedad", para usar la voz de Breton. En su lenguaje, el poeta obedece a una evidencia del sentimiento que para él es tan apremiante como la evidencia empírica [18]. Ésta es la razón por la que se puede hablar de un código. El poeta no se deja llevar por las palabras. El poeta expresa una verdad que sólo es absurda a los ojos del código objetivo, y que debe serlo para que este código haga lugar a otro código. Dice Eluard:

> La terre est bleue comme une orange
> Jamais une erreur les mots ne mentent pas.
>
> (La tierra es azul como una naranja
> Nunca un error las palabras no mienten).

---

18 Para algunos, dicha evidencia tiene su fundamento: la subjetividad se encuentra trabada con la objetividad profunda del ser. Pero esta cuestión pertenece a la metafísica, no a la poética.

Afirmación ésta a la que podemos asentir con la condición de que a las palabras se les dé su sentido connotativo, sin lo cual el primer verso caería en el absurdo.

La poesía se define en relación con dos códigos: negativamente en relación con uno de ellos y positivamente en relación con el otro. A ello se debe el que tenga dos contrarios: uno, la prosa, que respeta el código denotativo; otro, el absurdo, que desobedece a ambos [19]. Únicamente la frase poética satisface a la doble exigencia que la define: desobedecer a uno y obedecer al otro. Esto lo podemos representar en el cuadro que sigue:

	pertinencia	
frase	connotativa	denotativa
prosaica	—	+
absurda	—	—
poética	+	—

Como se ve, en este cuadro no figuran todas las combinaciones posibles. Falta la simétrica de la absurda, la frase marcada positivamente dos veces. Pero semejante frase no existe. Efectivamente, si la poesía está hecha de figuras y si la figura es una violación del código denotativo —teoría ésta en la que se centra nuestro análisis—, entonces resulta que la negación denotativa es la condición *sine qua non* de la posición connotativa. Connotación y denotación son antagónicas. La respuesta emocional y la respuesta intelectual no se pueden dar al mismo tiempo. Éstas son antitéticas, y para que surja la primera es necesario que desaparezca la segunda. En una frase como "cielo azul" no están en desacuerdo las connotaciones, y se podría marcar la fórmula positivamente respecto a la doble pertinencia. Pero para que concuerden las connotaciones hace falta además que se actuali-

[19] Se puede legitimar el binarismo jerarquizando las oposiciones. Lo poético y lo absurdo se oponen como lo reductible a lo irreductible, y ambos, en cuanto desviación, se oponen a la prosa en cuanto norma.

cen, cosa que no se puede dar más que si las *denotaciones* les ceden su lugar. En la frase en cuestión, que es denotativamente pertinente, no ocurre aquello, y por ello se mantiene como prosa.

Como ya hemos dicho, la metáfora es el norte de la figura. La desviación sintagmática sólo se crea para suscitar la desviación paradigmática. Pero la metáfora poética no es un simple cambio de sentido; es cambio de tipo o de naturaleza de sentido, paso del sentido nocional al sentido emocional. A esto se debe que no toda metáfora sea poética. Si So_2 es una parte de So_1, el cambio de sentido se mantiene a nivel denotativo. Ha cambiado el sentido, pero no la lengua. La respuesta sigue siendo nocional. Tal es el caso de las metáforas científicas. Cuando al electrón se le califica de "planetario", el sentido metafórico de este término va constituido por un carácter perteneciente a la denotación del término. Del sentido denotativo global de la palabra "planeta" —"cuerpo celeste que gira alrededor del sol" (Larousse)— se saca el carácter "cuerpo... que gira alrededor...". Queda restablecida la pertinencia, pero dentro de un mismo mundo semántico, el de la denotación, es decir, el de la prosa. Para que aparezca la connotación, es decir, la poesía, es necesario, pues, que entre So_1 y So_2 no haya ningún elemento común. Entonces, y sólo entonces, en ausencia de toda analogía objetiva, surge la analogía subjetiva, el significado emocional o sentido poético.

Así se explica que, tal como lo hemos probado, la poesía moderna haya recurrido en tan amplia medida a la "metáfora lejana" y que para ello haya basado la impertinencia en los "primitivos" de la lengua. En efecto, por la simplicidad de su comprehensión, estos términos excluyen toda posibilidad de identidad parcial con otro término y solamente pueden presentar analogía extrínseca, al nivel de la respuesta subjetiva emocional.

Si la poesía moderna ha hecho un uso tan abundante de los términos sensoriales, y sobre todo de las palabras relativas a los colores, ello no se debe —digamos que no se debe solamente— a la intención de introducir, como se ha creído, lo concreto en el mundo poético.

Por mucho tiempo se atribuyó como función a la metáfora el paso de lo abstracto a lo concreto [20]. De hecho, numerosas metáforas sustituyen lo concreto por lo concreto. Por ejemplo, *cabellos azules* (Baudelaire), *ojos rubios* (Rimbaud), *cielo verde* (Valéry), etc. La verdad es que la palabra relativa al color no remite al color. O, más bien, sólo remite a él en un primer tiempo. En un segundo tiempo, el propio color se convierte en el significante de un segundo significado de naturaleza emocional. Cuando Mallarmé dice "azules ángelus" no existe "imagen" alguna, de hecho imposible de imaginar, sino únicamente un procedimiento de estimulación de una respuesta emocional que no se puede obtener de otra manera. El poeta no trata de "pintar", y ni la metáfora es "pintura" ni el verso es "música". La metáfora poética es paso de la lengua denotativa a la lengua connotativa, paso obtenido mediante el rodeo de una palabra que pierde su sentido al nivel de la primera lengua para recobrarlo al nivel de la segunda.



En conclusión, el conjunto del proceso poético lo podemos simbolizar por medio de nuestra figura del capítulo III (pág. 113) dando a la palabra "función" su sentido más amplio y a los dos significados sus valores respectivos:

```
                              Se
                              ↓
          ┌ ————————+———————  So₁ = denotación
 función  ┤                   ↓
          └ ←———————————————  So₂ = connotación
```

La teoría connotativa del lenguaje poético, repitámoslo, no es original. Pero sus partidarios consideran generalmente a ambas significaciones como independientes, tal como se desprende claramente del siguiente pasaje de Richards: "En el uso científico del lenguaje..., las conexiones y relaciones de las referencias entre sí deben de pertenecer al tipo que nosotros llamamos lógico... Pero para su uso emo-

[20] J. Marouzeau definía la metáfora como "procedimiento de expresión considerado como paso de una noción abstracta al orden de lo concreto..." (*Lexique de terminologie linguistique*, París, Geuthner, 1943).

cional no es necesaria la ordenación lógica. Ésta puede ser un obstáculo, y a menudo lo es, ya que lo que importa es que las series de actitudes debidas a las referencias tengan su propia organización, su propia intercomunicación emocional, y, con frecuencia, esto no depende en manera alguna de las relaciones lógicas de las referencias que producen aquellas actitudes" [21]. Como se ve, lo que el autor llama "ordenación lógica" —en nuestra lengua, "pertinencia denotativa"— puede acompañar o no acompañar al "uso emocional". Nos dice que "*a menudo* es un obstáculo", lo cual implica que no lo es de manera necesaria.

En este punto capital es en el que nosotros nos separamos de las ideas generalmente admitidas por las teorías emocionales de la poesía. La significación emocional es la antítesis de la significación intelectual, y, por consiguiente, es necesario "oponerse" a ésta para asegurar el triunfo de aquélla.

Tenemos, pues, que el antagonismo entre ambas significaciones no constituye un hecho evidente de por sí, aun cuando se desprenda lógicamente de los resultados de nuestro análisis. No vemos *a priori* la razón de por qué no podrían aparecer simultáneamente los dos tipos de respuestas. Es éste un problema cuya solución podría, en nuestra opinión, arrojar alguna luz sobre la conducta profunda de la función lingüística.

* * *

Hasta aquí no nos hemos salido de la esfera de la frase predicativa. Nos queda por examinar la forma en que funciona el segundo tiempo con las otras clases de figuras. El principio general continúa siendo el mismo: la sustitución del sentido denotativo por el sentido connotativo hace que el término sobre el que recae la figura concuerde con su función.

En lo relativo a la determinación —ya lo hemos demostrado—, la reducción de la desviación es posible por medio de un doble cambio,

[21] *Principles*, pág. 268.

primero gramatical, lexical en segundo lugar. El epíteto redundante es tal por ser incapaz de cumplir la función distintiva asignada al epíteto. Para reducir la desviación, el epíteto ha de transformarse en aposición con función circunstancial, lo cual sólo es posible si el sentido se presta a ello. Hemos comprobado que esto es lo que ocurre entre los clásicos, pero casi nunca entre los modernos. En

Les éléphants rugueux... vont au pays natal

el epíteto no puede desempeñar el papel de una circunstancia temporal, o causal, o concesiva, etc. Pero dicha incapacidad únicamente afecta al sentido denotativo. Ahora corresponde el relevo a la connotación, la cual devuelve su función al adjetivo. La imagen afectiva de la "rugosidad" es la de una especie de "bravía dureza". Ahora puede el adjetivo revestir una función causal: el adjetivo explica el caminar obstinado, implacable, de los elefantes en ese mundo de inmovilidad y de muerte que es el desierto tal como lo ve el poeta.



De igual forma se reducen las desviaciones gramaticales. Como ya vimos, la inversión del epíteto confiere a éste un sentido genérico. En "cabellos rubios", el adjetivo distingue una especie dentro de otras; en "rubios cabellos" se aplica a toda la extensión del nombre, como si toda cabellera fuera rubia por naturaleza. Una vez más, esto es falso si "rubio" conserva su sentido denotativo, verdadero si supone la connotación de un matiz de belleza tersa y frágil, expresiva de la esencia misma de la femineidad, cuyo símbolo propio es la cabellera. Como si, paradójicamente, la mujer morena no fuese plenamente femenina, o, más paradójicamente aún, como si su cabellera negra ocultase un secreto color rubio. Para los ojos de la razón, absurdo; evidencia, por el contrario, para el corazón de los poetas, de aquellos, al menos —y fueron muchos—, que rindieron culto al color rubio.

Pasemos, finalmente, a la versificación. Ya hemos probado que los rasgos versificatorios —rima, metro, encabalgamiento, etc.— no son simples figuras fónicas, sino que ejercen una función semántica. Para

empezar con ella, la rima es un significante. De acuerdo con el principio del paralelismo fono-semántico, la homonimia significa una sinonimia. Las palabras que se parecen por su sonido deben parecerse por su sentido. Este alcance semántico de la rima ha sido muchas veces señalado[22]. Así, Jakobson escribe: "Aun cuando la definición de la rima descanse sobre la recurrencia regular de fonemas o de grupos de fonemas equivalentes, sería una simplificación abusiva considerar la rima simplemente desde el punto de vista del sonido. La rima implica necesariamente una relación semántica entre las unidades por ella ligadas"[23]. Queda por aclarar la naturaleza de esta relación semántica. Pues bien: hemos visto que se trata de una relación *negativa*. En el curso de su evolución, la rima se torna cada vez más rica y cada vez menos gramatical. Cuanto más aumenta la semejanza de los sonidos, tanto más disminuye la semejanza del sentido. En el capítulo consagrado a la versificación nos detuvimos en la consideración de este aspecto negativo de la relación fono-semántica, y llegamos a la lógica conclusión de que existía una intención deliberada de oscurecer el mensaje. Pero dicha voluntad no es gratuita. La versificación oscurece solamente el mensaje denotativo, y en el plano connotativo volvemos a encontrar el principio del paralelismo que se violó en el plano denotativo. Nunca la disfuncionalidad del lenguaje poético es otra cosa que el revés de una funcionalidad de otro orden. También la rima constituye un mecanismo de dos tiempos, y este mecanismo lo podemos representar mediante el siguiente esquema (en el cual se indica el sentido denotativo por medio de S d, y el sentido connotativo por medio de S c):

$$\begin{array}{llcl} 1) & Se_1 & = & Se_2 \\ & \downarrow & & \downarrow \\ 2) & S\,d_1 & \neq & S\,d_2 \\ & \downarrow & & \downarrow \\ 3) & S\,c_1 & = & S\,c_2 \end{array}$$

22 Cf. sobre todo Wimsatt, *The verbal Icon*, Lexington, 1954.
23 *Essais*, pág. 233.

Como se ve, el paralelismo queda roto entre la fase 1 y la fase 2, pero se restablece entre la fase 1 y la fase 3. El rodeo por la fase 2 es necesario porque, una vez más, S c sólo se actualiza si S d le cede el lugar.

Veamos ahora con un ejemplo cómo funciona el mecanismo. En estos dos versos de Baudelaire,

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur,

tenemos una rima entre dos palabras carentes de todo parentesco semántico denotativo. La dulzura es una cualidad del espíritu; una hermana es un miembro de la familia: entre ambas nociones no existe implicación recíproca alguna. Su similitud sonora no es sino un accidente de la lengua engañosamente subrayado por la rima. Pero también esta vez la verdad afectiva viene a corregir el error nocional. Si la "sororidad" connota un valor —sentido como tal— de intimidad y de amor, entonces es cierto que toda hermana es dulce, e incluso, a la inversa, que toda dulzura es "sororal". El semantismo de la rima es metafórico. La similitud fónica desempeña el mismo papel que la relación predicativa, y se podría hablar de una impertinencia de la rima que exige la misma reducción. Por otra parte, en este ejemplo de excepción asistimos a una notable convergencia de dos figuras. La ecuación planteada por la gramática —"enfant = soeur"— es falsa, y lo es asimismo la ecuación planteada por el sonido —"soeur = douceur"—. Pero la transmutación del sentido da a estos tres términos su equivalencia semántica y justifica la doble ecuación.

Ya se puede calcular lo excepcionalmente difícil que es semejante rima. Ésta ha de dar satisfacción a una triple exigencia: la de añadir a la similitud sonora una heterogeneidad denotativa compensada por una homogeneidad connotativa. Así se explica que esta rima, a la que se podría calificar de "rima motivada", no siempre se halle presente. En nuestra opinión, incluso es relativamente rara, ya que la rima frecuentemente se contenta con su función fónica de refuerzo del metro.



Pero, por el hecho mismo de su rareza, cuando se da ejerce un efecto incomparable. Júzguese si no por el soneto del *Cygne*, en cuyas primeras cuartetas se encuentra esta rima triple en tres fonemas,

ivre,
délivre,
vivre,

que a la riqueza y a la no gramaticalidad añade una notable convergencia connotativa. El principio de Banville, "En la medida de lo posible, haréis rimar entre sí palabras muy semejantes por su sonido y muy diferentes por su sentido", contradice al de Pope: "The sound must seem an Echo of the sense" (el sonido debe parecer un eco del sentido). Esta contradicción desaparece si recurrimos a las dos clases de sentido. El principio de Banville se refiere al sentido denotativo; el de Pope, al sentido connotativo. La rima motivada obedece simultáneamente a ambos principios. Entre éstos no existe contradicción, sino implicación. Solamente después de haber satisfecho al primero puede la rima dar satisfacción al segundo.

El metro y el ritmo tienen idéntica función que la rima: la de asegurar ese *retorno* sonoro que constituye la esencia del verso. Como ya se dijo, frecuentemente la homometría solamente es aproximativa. Pero lo esencial es que el discurso permita su división en fragmentos que *oscilen poco* alrededor de un número idéntico de sílabas. De este hecho saca el oído una impresión de regularidad sonora suficiente para oponer radicalmente entre sí el verso y la prosa.

Misión del ritmo es apoyar dicha impresión de regularidad. Todos los fragmentos métricos contienen un número igual de acentos tónicos, y, en el mejor de los casos, dichos acentos se hallan uniformemente distribuidos entre un verso y otro. El ritmo, ya lo hemos dicho, es a la vez estructura y periodicidad. Lo esencial en la versificación es la periodicidad. Poco importa la estructura rítmica adoptada por el verso. La fórmula puede tener por base dos, tres o cuatro sílabas, pero para que funcione el mecanismo de dos tiempos —mecanismo

que constituye el resorte profundo de toda poesía— lo que cuenta es que entre un verso y otro se repita la misma fórmula. Así, en estos dos versos,

> Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
> Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala,

la identidad sonora se ve asegurada por tres medios distintos:

1) las aliteraciones (en *f*);
2) el número de las sílabas (12);
3) el ritmo (4-2-2-4 y 2-4-2-4).

Pues bien: esta identidad fónica implica una identidad semántica. Ésta no se halla realizada por el sentido denotativo. Los dos versos denotan dos "ideas" conexas, pero diferentes (los asfódelos olían bien; la brisa de la noche soplaba sobre Galgala). Es entonces cuando, en virtud del paralelismo, le llega el turno a la connotación. En efecto, ambos versos connotan la misma atmósfera de sentido (¿divina suavidad, paz amorosa?). El lenguaje ha llevado, pues, a cabo su función poética: la de forzar al alma a *sentir* lo que de ordinario se contenta con sólo *pensar*.



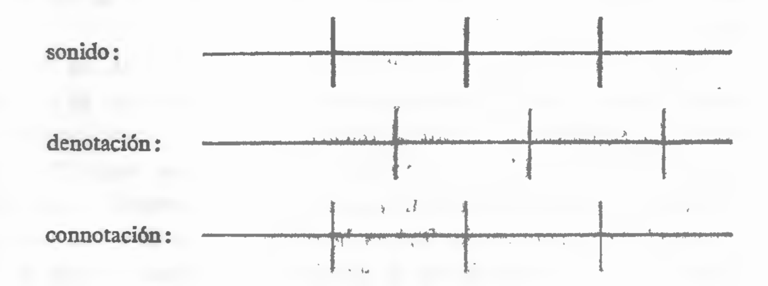
Tampoco el encabalgamiento es una desviación gratuita. En ciertos casos puede desempeñar un papel solamente auxiliar: el de ponerse al servicio del metro o de la rima. En otros sirve para poner de relieve una palabra. Pero su verdadera función no es ésta. La poesía moderna lo utiliza de modo sistemático, y ello prueba que está dotado de una finalidad propia. Como tal se considera la falta de coincidencia metro-sintaxis: se trata de oponer la división métrica a la división sintáctica, violando así el principio del paralelismo. En el verso que tomamos por modelo,

> Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne

la unidad métrica contradice a las divisiones sintácticas. El metro es un significante que remite a un significado en el que "el otoño" ya

no es sujeto de la frase siguiente, sino predicado de la que le precede, como si él fuese la respuesta a la pregunta hecha al recuerdo. Pero ésta es una función rechazada por la denotación y aceptada por la connotación, si es que es cierto que el otoño se asemeja al recuerdo en virtud de esa "correspondencia" emocional que constituye la ley orgánica del código del discurso poético.

Igual que antes, podemos completar ahora el esquema de la figura mediante una tercera fase, en la que se resuelve la desviación que representa la segunda:



La fase connotativa vuelve a encontrar el paralelismo entre sonido y sentido. Pero se trata de un paralelismo "homológico". La semejanza que siempre sospechó la poética entre las dos caras del signo no es la de sonido y sentido, sino la que existe entre la relación entre significantes y la relación entre significados. Y esta relación es doble: negativa al nivel de la denotación; positiva al nivel de la connotación.

La clave de todas las figuras nos la da la antinomia denotación-connotación. Como hemos dicho, la poesía es una vasta metáfora, y, tal como hemos mostrado, en todos los casos se trata de un "cambio de sentido", siendo siempre reductible la desviación por este camino. Pero entonces se plantea el problema funcional: ¿por qué la metáfora, por qué el cambio de sentido? ¿Por qué no llamar a las cosas por su nombre? ¿Por qué decir "esa hoz de oro", y no simplemente "la luna"?

La respuesta a esto se encuentra en la antinomia de los dos códigos. El sentido nocional y el sentido emocional no pueden existir juntos dentro de una misma conciencia. El significante no puede inducir al mismo tiempo dos significados que se excluyen. Por esta razón, la poesía ha de hacer uso de un rodeo: ha de cortar el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción; ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del nuevo. La poesía no es *algo distinto* de la prosa, sino que es la *antiprosa*. La metáfora no es un simple cambio de sentido, sino que es su metamorfosis. La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje.

Pero si la metáfora es necesaria, si la poesía es arte, es decir, artificio, ello se debe al hecho de que el código nocional es el código usual. El significante remite al usuario desde el primer momento al sentido nocional. El poeta no puede simplemente decir "la luna", porque esta palabra suscita en nosotros espontáneamente la modalidad "neutra" de la conciencia. Tal es la razón de que la prosa sea "prosaica", tal es la razón de que la poesía sea arte. Para suscitar la imagen emocional de la luna, el poeta ha de recurrir a la figura, ha de violar el código, ha de decir *esa hoz de oro en el campo de las estrellas*, precisamente porque, de acuerdo con el código usual, estas palabras no se pueden asociar de esta manera.



Pero este lazo significante-denotación no es necesariamente un lazo natural. Puede ser simplemente el resultado de un aprendizaje cultural, el resultado de una ascensión social llevada a cabo a partir de sus primeros años en la conciencia del hombre civilizado. De hecho, depende, tal como algún día trataremos de demostrar, de la estructura de la lengua, la cual asimismo es un reflejo de nuestra cultura. Nada se opone *a priori* a que imaginemos una ascensión inversa, un lazo directo significante-connotación. Pero entonces sería la poesía la natural y la prosa el artificio. Sería necesario hacer uso de la figura para suscitar la imagen neutra de las cosas, mientras, por el contrario, para inducir la imagen emocional bastaría con llamar a las cosas por

su nombre ("Yo digo: una flor..."). Pero en nuestra civilización no se dan así las cosas. Nuestro código es denotativo, y ésta es la razón de que el poeta se vea obligado a forzar el lenguaje si quiere hacer emerger aquel rostro patético del mundo cuya aparición produce en nosotros esa forma límite del gozo estético a la que Valéry llama "encantamiento" [24].

---

[24] "Su finalidad me parecía la de provocar el encantamiento" (*Fragments des mémoires d'un poème*, Pléiade, pág. 1485).

Scherer, J.: *L'expression littéraire chez Stéphane Mallarmé*, París, Droz, 1947.
Servien, P.: *Principes d'Esthétique*, París, Boivin, 1911.
Souriau, E.: *La Correspondance des Arts*, París, Flammarion, 1947.
— *Les catégories esthétiques*, Centre de documentation sociale.
— "Propos liminaire", *Sciences de l'Art*, Revue de l'Institut d'Esthétique et de Sciences de l'Art, núm. 1, 1964.
Spire, A.: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, París, Corti, 1949.

Tatarkiewicz: "Deux mille ans de Poétique", *Diogène*, abril-junio de 1962.
Tesnière, L.: *Éléments de syntaxe structurale*, París, Klincksieck, 1959.
Togeby, K.: *Structure immanente de la langue française*, Copenhague, 1951.

Ullmann: *Language and Style*, Oxford, 1964.

Valéry, P.: *Questions de Poésie. Fragments des mémoires d'un poème. Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé. Obras Completas*, París, Pléiade.
Valentine, C. W.: *The experimental psychology of beauty*, Londres, 1962.

Wahl, J.: *Poésie, Pensée, Perception*, París, Calmann-Lévy, 1948.
Warren: *Dictionary of Psychology*, Boston, 1934.



ÍNDICE GENERAL

Págs.

Introducción: *Objeto y método* ... 9

Capítulo I: *El problema poético* ... 27
Capítulo II: *Nivel fónico: la versificación* ... 51
Capítulo III: *Nivel semántico: la predicación* ... 104
Capítulo IV: *Nivel semántico: la determinación* ... 134
Capítulo V: *Nivel semántico: la coordinación* ... 160
Capítulo VI: *El orden de las palabras* ... 180
Capítulo VII: *La función poética* ... 196

Bibliografía de las referencias ... 221